This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

YC 14122

932v
h
B348

$B 27 324

· FROM · THE · LIBRARY · OF ·
· KONRAD · BURDACH ·

Konrad Burdach.
1877.

Die Hamlet-Tragödie und ihre Kritik.

Von

Dr. Hermann Baumgart.

Königsberg.
Hartungsche Buchdruckerei.
1877.

932 v
h
B348

Herrn Prof. Dr. Emil Grosse,

Director des Gymnasiums zu Memel,

freundschaftlich zugeeignet.

M323298

Lieber Freund!

In dem gemeinsamen Interesse, das wir in zahlreichen Gesprächen den Fragen von dem Wesen der dramatischen Form, vor Allem der Tragödie, zuwandten, waren für uns die Namen des Aristoteles und Lessings immer eng verbunden mit denen Goethes und Shakespeares. Auf diesem selben Boden bewegen sich die folgenden Betrachtungen.

Wie dergleichen Untersuchungen sich ja überhaupt in fruchtbarer Weise nicht anders führen lassen, als indem sie von einzelnen Objecten der Kunst ausgehen, so bildet in dem Folgenden Shakespeares Hamlet den Mittelpunkt der Erörterung. Doch ist auf die Entstehung und den Gang derselben noch ein äußerer Umstand von besonders maßgebendem Einfluß gewesen: es ist dieses das Erscheinen von Werders Vorlesungen über Hamlet.

Die radicale Opposition, in welche Werder sich gegen die gesammte bisherige Hamlet-Kritik, gegen Goethe obenan, setzte, mußte dem Goetheschen Satze, daß jedes ausgesprochene Wort den Widersinn wecke, hier in besonders hohem Maße Geltung verschaffen. Zudem sah sich Werder durch seine entschiedene Frontstellung gegen fast alle seine Vorgänger in die Nothwendigkeit versetzt, dieselben in ihrer Gesammtheit einer kritischen Ueberschau zu unterwerfen. Die gründliche und lichtvolle Weise, in der er dieses that, erleichtert die Orientirung auf diesem

Gebiete um ein Bedeutendes, und wenn es der erste Schritt zur Erkenntniß ist, die Irrthümer wahrzunehmen, und erst der zweite, die Wahrheit einzusehen, so hat Werder sicherlich der Hamlet-Frage ebensoviel durch die historische Darstellung der Fehlgänge der früheren Kritik als durch die seiner eigenen genützt.

Dieses Alles war für mich die Veranlassung, speciell an dieser Frage die Probe früher gewonnener Ansichten über eine Reihe dramaturgischer Probleme zu versuchen. Wenn ich dabei einerseits allenthalben an denjenigen Stellen auf Werders Buch einzugehen mich genöthigt sah, wo er nach meiner Meinung seiner Sache Gewalt angethan hat, so habe ich mich andrerseits vornehmlich bemüht, alles das hervorzuheben, worin er mir entweder mit Recht den Hauptstimmen der früheren Kritik zu folgen oder ganz neue richtige Ansichten vorzutragen schien. Dagegen war es alledem gegenüber um so mehr erforderlich, auf Goethe zurückzugehen und auf Lessing, wo immer er dem Kreise der in Rede stehenden Erörterungen sich zugewandt hat. Von den übrigen Kritikern habe ich die Bedeutenderen und auch einen Theil der Uebrigen zu Rathe gezogen, ohne doch auch da, wo hin und wieder die Polemik den Einzelnen gilt, sie zu nennen. Auf irgend eine Art von Vollständigkeit in dieser Beziehung bin ich nicht ausgegangen. Mir galt als Richtschnur der Satz Lessings: „Man ist in Gefahr sich auf dem Wege zur Wahrheit zu verirren, wenn man sich um gar keinen Vorgänger bekümmert, und man versäumt sich ohne Noth, wenn man sich um alle bekümmern will.“ Wer in Betreff der Hamlet-Kritik jene sogenannte „systematische Vollständigkeit“ anstrebte, würde sich in eine endlose Menge theils selbstverständlicher, theils doch unfruchtbarer Widerlegungen zu seiner und der Leser Qual verwickelt sehen.

Wenn ich dennoch der nachfolgenden Abhandlung den Titel „die Hamlet-Tragödie und ihre Kritik“ vorgesetzt habe, so

ist damit nicht eine historische Aufzählung, Darstellung und Musterung dieser Kritik gemeint, sondern die Feststellung der Hauptrichtungen, in denen diese Kritik von Goethe bis auf Werder sich bewegt hat, und die Ergründung der Principien, nach welchen für dieselbe ein fester Abschluß möglich erscheint.

Und wenn nun diese Principien sich als identisch erweisen ließen mit den Regeln des alten Gesetzgebers der Tragödie, des Aristoteles! Wenn die handgreiflichen Abweichungen Shakespeares von seiner Lehre sich herausstellten nicht als „Sünden" gegen ihn, sondern als solche Modificationen, welche der so sehr veränderte Zeitgeist nothwendig hervorbringen mußte, welche aber das Wesen und den Grund jener Lehre nicht alteriren, vielmehr ihnen die volle Bestätigung hinzufügten! Was doch auch Schiller im Sinne hatte, wenn er von der „Strenge, womit Aristoteles aus der Natur des Gedichtes und des Trauerspiels insbesondere seine unverrückbare Form ableite," sagt, daß „Shakespeare so viel er gegen ihn wirklich sündigte, weit besser mit ihm ausgekommen sein würde, als die ganze französische Tragödie!" Lessing hielt die aristotelische Poetik „für ein eben so unfehlbares Werk, als die Elemente des Euklides nur immer sind!" Und von der Tragödie „getraute er sich zu beweisen, daß sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen könne, ohne sich eben so weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen."

Nun wohl! Sollte die vollkommenste Tragödie der modernen Literatur, sollte die Tragödie Shakespeares hiervon eine Ausnahme beanspruchen müssen? Sollte sie nicht vielmehr den alten Satz bestätigen, daß, wenn mit verschiedenen Mitteln dasselbe Ziel erreicht werden soll, auch verschiedene Wege eingeschlagen werden müssen? Welch ein Erweis für die absolute Geltung der Gesetze des Schönen und der Kunst, wenn es sich zeigen ließe, daß das so völlig verschiedenen Kulturbedingungen entsprossene Genie Shakespeares unbewußt denselben bindenden

Principien der tragischen Kunst gefolgt sei, welche dem Aristoteles in den Meisterwerken der griechischen Bühne sich darboten! Wenn es sich herausstellte, daß die erschütternden Wirkungen der complicirtesten modernen Tragödie in jenen selben Grundformen mit ihrer eigentlichen Kraft wurzelten, auf welchen der einfache Bau des antiken Dramas sich erhob!

Königsberg i. Pr., October 1876.

Ihr

H. Baumgart.

I.

Schon die kurze Zeit, die seit dem Erscheinen von Werders Hamlet-Vorlesungen*) verflossen ist, hat genügt, um zu erweisen, daß hier ein Bedeutendes für die Lösung der nun schon so lange schwebenden Frage gethan ist. Es hat nicht an Aeußerungen gefehlt, welche in rückhaltsloser Zustimmung sich der Meinung des Verfassers angeschlossen haben, daß die Hamlet-Frage nun für immer erledigt und abgeschlossen sei, ebenso fehlt es nicht an entschiedenen Gegnern; am größten möchte wohl die Zahl derer sein, die bei freudiger Anerkennung mancher sehr wesentlicher Resultate der Werderschen Anschauung dennoch immer wieder „die Last des düstern Problems auf ihrer Seele" fühlen, und die trotz all der glänzenden Ausführungen Werders dennoch mit immer wieder rückwärts gewandtem Blick von der zwingenden Gewalt der ersten, Goetheschen Hamlet-Charakteristik sich nicht loszumachen vermögen. Sollten denn wirklich Jahrhunderte lang die ersten Geister, Shakespeares beste Freunde, selbst des schöpferischen Geistes voll, seinem Meisterwerke gegenüber nicht in Einzelnheiten und subtileren Unterscheidungen, nicht in der Form der Darstellung und Ausdrucksweise der Empfindung im Irrthum gewesen sein, sondern im tiefsten Grund und Wesen ihn

---

*) Karl Werders Vorlesungen über Shakespeares Hamlet. (Berlin, Verlag von Wilh. Hertz. 1875. 252 S. 8.)

völlig mißverstanden haben und ohne Ahnung von seinem eigentlichen Wollen gewesen sein? Jedoch auch diese Erwägung würde nicht so entscheidend sein — wie leicht sind wir nicht bereit, uns auch über die stärkste Autorität hinwegzusetzen, sobald die neuen Gründe sich in unserer Empfindung den schnell bereiten und nicht wankenden Bundesgenossen zu erwerben gewußt haben — aber gerade dieses innerste Fühlen ist es, was je länger je mehr mit Werders scheinbar so stark verbindlichen Schlüssen in Zwiespalt tritt und uns die Frage nicht vergessen läßt: so tief sollte sich der ganzen Welt das Verständniß des auf Alle immerfort so drastisch erschütternd wirkenden Stückes verborgen haben? so völlig sollte das „Offenbare", das der eine größte Dichter nicht räthselhaft verschleiert, sondern ergreifend dargestellt, dem andern größten Dichter entgangen sein, zu so grobem Verkennen ihn verleitet haben?

Das ist es, was Werder uns beweisen will, und er konnte sich seine Aufgabe nicht schwerer wählen. Freilich wird sie sofort um ein Bedeutendes erleichtert, sobald er in seiner Polemik sich gegen die Menge der neueren Erklärer wendet. Wir finden ihn hier in die wenig erfreuliche Lage versetzt, einer Menge von Irrthümern und Uebertreibungen, z. Th. argen Absurditäten gegenüber eine eingehende und strenge Kritik zu üben. Es geschieht dieses mit großem Scharfsinn und ebenso gesunder als feiner poetischer Empfindung, in den allermeisten Fällen auch siegreich, aber es will uns bedünken, als wenn hier das Buch durch Vermeidung der häufigen Wiederholungen und durch Verminderung der rhetorischen Würze bedeutend hätte gewinnen können. Wir vernehmen, daß Werder seit vielen Jahren die Hamlet-Vorlesungen an der Berliner Universität gehalten habe, und von seinen Zuhörern erfahren wir von der hinreißenden Beredtsamkeit, mit der er im Auditorium zu wirken versteht, — für die Lectüre erscheinen uns die gehäuften ironischen und sarkastischen Parenthesen, durch welche die rednerische Erregung so gern und auch in

so erwünschter Weise sich mit dem Hörer in Rapport setzt, störend; wir zögen fast überall den ruhigen Fluß objectiver Erörterung vor, da wir keineswegs immer in der Lage sind, den Eifer des subjectiv so stark bewegten Redners zu theilen, am wenigsten freilich da, wo er, wie es häufig geschieht, das von ihm angestrebte Schlußresultat als ein schon erreichtes und über jeden Zweifel sicher gestelltes bereits im Laufe der Darstellung mit Nachdruck in Anspruch nimmt.

Hören wir nun ihm zu und suchen wir, über die positiven Ergebnisse seiner Arbeit einen Ueberblick zu gewinnen.

„Hamlet ist das schwerste und complicirteste Stück Shakespeares; — und doch ist keines so populär geworden, wie dieses."

„Das schon, was man in dem Stück *sieht*, ist von höchster theatralischer Gewalt. Figuren, Vorgänge und Situationen sind so eigenthümlich und frappant, daß sie unwiderstehlich anziehen und fesseln, daß man sie nie wieder vergißt. Die bloße Erscheinung, das sinnlich Anschauliche ist von so prägnanter und energischer Wirkung, als Pantomime so sprechend und so Bedeutsames uns verkündigend, daß es durch den Anblick schon uns reizt und rührt, erschreckt und erschüttert."

Das wird im Folgenden ausgeführt, Shakespeares Größe in der Erfindung „von solch *sichtbar* Unvergeßlichem, sinnlich Anschaulichem" schön und geistreich dargethan, wie in gleicher Weise der Verfasser im Beginn seiner Darstellung angeknüpft hat an die Bedeutsamkeit jener i. J. 1825 aus der ältesten Ausgabe des Hamlet von 1603 bekannt gewordenen Bühnennotiz, daß der Geist in der Scene Hamlets mit der Mutter „in seinem Hauskleide" auftritt.

Zugleich aber: „Kein Stück Shakespeares ist so reich an Geist, keins sagt und lehrt uns so viel. . . . . Und kein Zug, keine Aeußerung, so originell und tiefsinnig Alles auch ist, kommt vor, die nicht unmittelbar faßlich wäre; jede schlägt ein, jede klingt wieder in uns, auch das eigenartig Seltsame dünkt uns

nicht fremd. — Aber dennoch, so viel uns auch mitgetheilt und vertraut wird: immer zugleich scheint uns, als werde ein Letztes, Wesentlichstes uns vorenthalten und verschwiegen."

Dieses Letzte, „Esoterische, Geheime," — „dies immer Empfundene, Gegenwärtige und Erlebte und doch nie direct Hervortretende, nie sich selbst Aussprechende" ist es, was Goethe zu dem Ausspruch veranlaßte, Hamlet sei ein Stück, „das dennoch, man mag sagen, was man will, als ein düstres Problem auf der Seele lastet," und was der Verfasser ausfindig gemacht und für alle Zeiten klar gelegt haben will.

Die erste Vorlesung beschäftigt sich nun einleitend zunächst mit dem Hauptcharakter und nimmt ihren Ausgangspunkt von Goethes Erklärung desselben: „Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zu Grunde, die es weder tragen noch abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer. Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern das, was ihm unmöglich ist." Der Verfasser hält das für nicht zutreffend, er ist vielmehr der entgegengesetzten Ansicht, daß das Unmögliche in der dem Helden gestellten Aufgabe liege. Doch führt er das hier nicht aus, sondern zeigt vielmehr in höchst unterrichtender Weise, wie in der nachfolgenden Kritik der Goethesche Grundgedanke nun immer mehr vergröbert erscheint, bis er zuletzt nicht mehr wiederzuerkennen ist. Schon Schlegel trägt hieran eine Hauptschuld, nicht minder aber auch Gervinus, welcher schließlich bis zu dem Ausspruche gelangt, daß „Hamlet an Heimtücke und Hinterlist auf den Standpunkt seines Oheims komme". Man muß es Werder schon hier zugestehen, obwohl er noch nicht zusammenhängend widerlegt, sondern nur durch frappante Zusammenstellung der extremen Resultate die Fehlgänge der Kritik aufdeckt, daß ein Grundirrthum alle diese Hamlet-Auffassungen durchzieht, auch die besten Darstellungen: daß sie nämlich schließlich alle in Hamlet

den moralischen Schwächling sehen, „den krankhaft eiteln Gedanken- und Rede-Virtuosen," der den Beweis liefere, „daß die willenlose Schwäche, und wenn sie in den Mantel der feinsten Geistesschärfe und der reichsten Bildung sich hüllte, weit mehr Unglück anrichte, als die rücksichtslose Gewaltthat". Durch die Darstellung ihres Gegenbildes sollen wir den Werth der Thatkraft einsehen lernen! Dazu brauchte kein Geist vom Grabe herzukommen, könnte man mit Horatio erwidern. Mit dem einfachen moralischen Standpunkte kommt man nun einmal keiner Tragödie gegenüber aus, weder einer antiken, noch einer modernen. Mit vollem Recht fragt Werder: und solch ein kläglicher Wicht, so bar des menschlich Besten, sollte uns interessiren, sollte das Centrum eines unsterblichen Gedichtes, der Shakespeares originellste Erfindung sein, der für ihn diese Intimität des Interesses gehabt haben? Es gestattet einen Blick in das Wesentliche seiner eigenen Ansicht, wenn er in dem am Schlusse mitgetheilten „excentrischen Erguß" der George Sand über den Hamlet wenigstens etwas von der Stimmung, der Atmosphäre des Stückes findet, „von der Furchtbarkeit seines Antlitzes, von der Wucht seiner Schwermuth"!

In der zweiten Vorlesung wird dieses Wesentliche von Werders Auffassung völlig enthüllt, doch geht einleitend noch eine kurze Würdigung der neuesten Hamlet-Erklärungen voran. Vischer, Ulrici, von Friesen, Hebler und in gewissem Sinne auch Flathe, sie Alle kommen darin überein, daß sie eine größere Idealität des Hamlet-Charakters aufrecht erhalten: bald ist zu viel Reflexion (Vischer), bald seine hyperideale Weltanschauung, die ihn zum Wahnsinn treibt (Flathe), bald ein dem Wahnsinn ähnlicher Seelenschmerz (v. Friesen), bald wieder ein „unrichtiges Zusammenwirken von Blut und Urtheil" (Hebler) die Ursache, daß er der ihm zugewiesenen Aufgabe nicht zu genügen vermag und tragisch endet.

Alledem tritt Werder auf das Entschiedenste entgegen, wie-

wohl er den darin enthaltenen Fortschritt anerkennt und auf das Klarste hervorhebt. *Nicht in seinem Charakter, sondern in der Natur seiner Aufgabe liege das tragische Moment*, nicht er sei für die Lösung derselben zu schwach, *sondern sie sei überhaupt für einen Jeden unlösbar*. Nicht ist Hamlet der geborene Thronfolger, legitime Herrscherin ist seine Mutter, äußerlich völlig ordnungsgemäß, von Allen anerkannt die Ehe mit Claudius und dessen dadurch mit Zustimmung der Reichsstände erlangtes Königthum. In den Augen des Volks ist Hamlet in nichts geschädigt. Zur Rechtfertigung der That, die man von ihm verlangt, hätte er nichts als die Berufung auf die Aussage eines Gespenstes ihm allein gegenüber! Wenn er darauf hin den König ermordete, so müßten ihn die Dänen für einen Verbrecher oder für verrückt halten! Seine Aufgabe ist also nicht, den König zu erdolchen, sondern ihn zu entlarven, damit die Gerechtigkeit und Wahrheit an den Tag komme. Tödtet er ihn, ohne dies gethan zu haben, so schlägt er wie ein „Schwachkopf" „seine eigene Sache todt". „Das ist der Punkt! hier liegen die Schrecken dieses Trauerspiels — sein räthselvoller Schauder, die Unerbittlichkeit seiner Noth! Das Geheimniß, das eingesargte, des *unnachweisbaren* Verbrechens: Das ist der unterirdisch rieselnde Quell, aus dem seine Furcht und sein Mitleid fließen." Denn nie wird ja ein Claudius gestehen, und ihn zu überführen — das, was die Erklärer als eine so leichte Sache so nachdrücklich von Hamlet verlangen, — das eben sei die unüberwindliche Schwierigkeit, für die noch Niemand Rath gewußt, und zu deren Ueberwältigung die von Hamlet in der That angewandten Mittel noch die richtigsten seien.

Hiermit ist der Kernpunkt der Werderschen Auffassung bezeichnet: wenn es also nicht schon hier gelingt, den Fehler zu entdecken, so würde man der weitüberwiegenden Menge seiner Schlüsse gegenüber fortan wehrlos sein.

Welches ist wohl der Sinn des Rächers, der durch uner-

trägliche Gewaltthat in seinem Heiligsten verletzt ist? Ist er schnellen, zornigen Gemüthes, geneigt zur Rache: nicht einmal die völlige, sichere Erweisung für sich selbst wartet er ab; oft reißt der starke Verdacht ihn zur blutigen That hin. Ist er aber besonnener, so wartet er ab, mögen auch die stärksten Zeugnisse ihm vorliegen, bis er aus eigener untrüglicher Anschauung seine Ueberzeugung geschöpft zu haben meint: dann aber handelt er mit um so rückhaltsloserer Energie nur dem Willen der empörten Seele gemäß, gleichviel ob man ihm beistimme oder nicht, unbekümmert sogar um den eigenen Untergang. Wo hat jemals ein so ins Tiefste getroffener Mensch, den nach Rache verlangte, gewartet, bis er seine Sache dem großen Publicum vorgetragen! Nein, verborgen gehalten lieber hat er sie, nur Vergeltung zu üben an dem Zerstörer der Ehre oder des Glückes, an dem Räuber des Theuersten hat es ihn fortgerissen. Denn eine höchst persönliche Angelegenheit ist die Rache und hat mit der das Rechtsgefühl zufriedenstellenden Strafe garnichts gemein. Und wo spricht der Geist selbst oder auch Hamlet je von einer solchen Strafe, von der Nothwendigkeit der vorausgehenden Entlarvung? Werders eigene Worte zeugen hier gegen ihn; freilich wird er dessen nicht gewahr, da sie ihm zur Abwehr eines ungegründeten Einwurfs dienen: „Nicht darauf kommt es für Hamlet an, daß er selbst zur Regierung gelange und den König entthrone, — nicht dazu fordert ihn der Geist seines Vaters auf; nicht die Krone, als nach der Pflicht seines Berufes, als sein Recht, als das ihm Gebührende in Anspruch zu nehmen, mahnt er ihn — und das ist sehr charakteristisch und bedeutsam; Hamlet und die Königswürde hängen in der Vorstellung des Geistes so wenig oder doch nur so lose zusammen, wie in Hamlets eigner Vorstellung: — sondern nur wie ein Vater den Sohn fordert er ihn auf, seinen Mord zu rächen, nicht zu dulden, daß das königliche Bett, das Bett, aus dem der Sohn entsprossen, „ein Lager sei für Blutschand und verruchte Wollust“ —; nicht zu

dulden, daß das Unrecht triumphire, und die Schandthat auf Erden ungeſtraft bleibe. (Dieſes Letztere aber ſetzt Werder aus eigenem Antriebe hinzu, der Geiſt ſagt davon kein Wort, ſondern fährt gleich fort: „doch wie du immer dieſe That betreibſt u. ſ. w.“) Man höre doch nur, was der Geiſt ſagt:

„Wenn du je deinen theuren Vater liebteſt —
Räch' ſeinen ſchnöden, unerhörten Mord!“

Und nun erzählt er ihm den geheimnißvollen Hergang. Und nachdem Hamlet ausgerufen: „O ſchaudervoll!“ — fährt der Geiſt fort:

„Haſt du Natur in dir, ſo duld' es nicht!
Laß Dänemarks königliches Bett kein Lager
Für Blutſchand und verruchte Wolluſt ſein.“

Das liegt ihm am Herzen! —

„Doch wie du immer dieſe That betreibſt,
Befleck' dein Herz nicht.“

Das heißt:

„Dein Gemüth erſinne
Nichts gegen deine Mutter! Ueberlaß ſie
Dem Himmel und den Dornen, die ihr ſtechend
Im Buſen wohnen. Lebe wohl mit eins.“

Das iſt die Aufforderung von Seiten des Geiſtes. Kein Wort von der Krone, vom Thron! keine Silbe, daß Hamlet den König herunterſtoßen und ſelbſt den Thron einnehmen ſolle. Nur der Gatte, der beleidigte, und der Vater ſpricht aus der geharniſchten Geſtalt. Das beachte man doch!“

Gewiß iſt es richtig, daß der Geiſt ſo wenig als Hamlet ſelbſt an die Thronfolge denkt, aber ebenſo gewiß iſt es, daß weder er, noch Hamlet auch nur mit einem Wort von Beſtrafung und Ueberführung des Verbrechers redet, ſondern nur zur Rache des ſchnöden Mordes ruft der Geiſt, und Hamlet:

„Eil' ihn zu melden: daß ich auf Schwingen raſch
Wie Andacht und des Liebenden Gedanken
Zur Rache ſtürmen mag.“

Und der Geist:

„Du scheinst mir willig:
Auch wärst du träger, als das feiste Kraut,
Das ruhig Wurzel treibt an Lethes Bord,
Erwachtest du nicht hier."

Von da ab kein Wort weiter, als die von Werder schon citirte nochmalige Aufforderung zur Rache! Und was noch mehr ist: von da ab das ganze Stück hindurch kein Wort von Ueberführung vor der Welt oder irgend einem dazu erforderlichen Mittel, kein Wort von Strafe, sondern das erste Wort, mit dem Hamlet wieder der Mahnung des Geistes gedenkt, erst am Schluß des zweiten Actes, es ist ein Weckruf an seine eigene Leidenschaft, daß sie endlich zu der aufgeschobenen Rache ihn treiben möge. Der Schauspieler hat die Stelle von der Hekuba recitirt; und Hamlet:

„O welch ein Schurk' und niedrer Sclav' bin ich.
— — — — — — — — — — — — — — — —
„Hätt' er
Das Werkwort und den Ruf zur Leidenschaft
Wie ich: was würd' er thun, — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — bis zum Wahnwitz
Den Schuld'gen treiben und den Freien schrecken,
Unwissende verwirren, ja betäuben
Die Fassungskraft des Auges und des Ohrs.
Und ich,
Ein blöder schwachgemuther Schurke, schleiche
Wie Hans der Träumer, meiner Sache fremd,
Und kann nichts sagen, nicht für einen König,
An dessen Eigenthum und theurem Leben
Verdammter Raub geschah — — — — — — — — —
— — — — — — — — Es ist nicht anders:
Ich hege Taubenmuth, mir fehlt's an Galle,
Die bitter macht den Druck, sonst hätt' ich längst
Des Himmels Geier gemästet mit dem Aas
Des Sclaven. Blut'ger kupplerischer Bube!"

Wo ist hier das Allergeringste, das uns erkennen ließe, daß

nur die Unmöglichkeit der Ueberführung ihn von der That zurück hält? Um so besser, wenn nun die Lesart der Folio-Ausgabe folgt:

O vengeance!
Who? What an ass am I! Ay, sure,
this is most brave.

Also: „O Rache!" und dann, wie Werder will: „Wer?" nämlich: wer soll denn rächen? und darauf:

„Welch ein Esel bin ich! O höchst brav,
Daß ich, der Sohn von einem theuren Vater,
Der mir ermordet ward, von Höll' und Himmel
Zur Rache angespornt, mit Worten nur,
Wie eine Dirne, muß mein Herz entladen
Und mich aufs Fluchen legen, wie ein Weibsbild,
Wie eine Küchenmagd!
Pfui drüber! Frisch ans Werk, mein Kopf!"

Alles treibt ihn zur Rache, seines Vaters Geist, seine eigene, maßlose Empörung — und dennoch! es ist etwas in ihm, was ihn hindert, in ihm, nicht außer ihm, davon sagt er lediglich garnichts, etwas, das ihn zum Unmuth, zur Verzweiflung, zur bittersten Selbstanklage treibt, das ihn aber trotz alledem nicht zum Handeln kommen läßt. So wie er nur denkt, was ihm geschehen, so wogt die tief empörte Seele stürmisch auf, in den zornigsten Worten sich Luft machend, um dann sogleich, dessen inne werdend, desto schonungsloser sich selbst zu verurtheilen, daß sie so geartet sei, trotz alledem zum Handeln nicht gelangen zu können. Schweigen sollte er und thun. Die That vermag er nicht, und doch reißt sein waches, reges Fühlen, das dem leisesten Druck antworten würde, bei dem Ungeheuren ihn zum wildesten Ausbruche hin; dann aber schilt er sich, daß er „mit Worten muß sein Herz entladen" und dann entschließt er sich. Aber wozu? Was soll sein Kopf ihm leisten? Sucht er ein Mittel, um der Welt den Mord zu enthüllen, damit er dann endlich, ohne weiter einen Moment zu zögern, zur That schreite? Nichts davon! Nur sich selbst die letzte, noch

fehlende Gewißheit zu verschaffen, entschließt er sich, das Schauspiel zu veranstalten. Was sein „prophetisches Gemüth" ihm gleich von Anbeginn gesagt, was die nächtliche Erscheinung ihm mit grausigen Zügen in die Seele geprägt, das will er durch die Probe erhärten, die freilich für den besonnenen, klar und objectiv urtheilenden Richter die einzige stichhaltige ist, auf die aber ein nur einigermaßen zur Rache geneigtes Gemüth in solcher Lage nie verfallen würde. Doch, wie gesagt, nur sich selbst, sein eigenes Gewissen will er damit überzeugen, da ja „bei seiner Schwachheit und Melancholie" ein Teufel ihn in der Gestalt des Geistes verlockt haben könnte, und er „sichern Grund" haben will. Dann aber, wenn er diesen letzten Zweifel beseitigt hat, will er ohne Zögern die That vollbringen. Daß ihm die durch das Schauspiel gewonnene Ueberzeugung irgend wie zur öffentlichen Ueberführung des Königs dienen solle, davon kein Wort, weder hier noch nach dem Schauspiel, da sein Plan geglückt, noch überhaupt jemals!

Es kommt in dem ganzen Stück nichts vor, was einen zusammenhängenden Plan Hamlets verriethe, oder auch nur seine Absicht, einen solchen ausfindig zu machen. Es ist schlechterdings von nichts die Rede als von dem Vorsatz, kurzer Hand die Rache zu vollziehen, den er doch auszuführen nimmermehr sich entschließen mag, als bis in der Stunde seines eigenen Todes. Ja sogar die Sorge um die eigene Sicherheit, die doch die Bedingung alles erfolgreichen Handelns nach dieser Seite hin wäre, und die ihm Anfangs am Herzen zu liegen scheint, vergißt er bald ganz und gar. Er spricht ziemlich unverhohlen zu Jedermann von seinen bedrohlichen Absichten und decouvrirt sich durch das Schauspiel der ganzen Welt und dem König selbst völlig; denn einerseits fühlt er sich in jeder Beziehung Manns genug, aller Gefahr die Spitze zu bieten, andrerseits ist er nicht der Mann und nicht in der Lage, daß ihm an der Erhaltung seines Lebens gerade viel gelegen wäre.

Den Sein oder Nichtsein-Monolog übergehe ich hier, da er nichts zur vorliegenden Frage enthält, und ich später auf ihn zurückkomme; der ganze dritte Act bringt lediglich nichts, was für Werders Annahme einen Anhalt böte, wohl aber enthält er noch eine Stelle, die dieselbe für sich allein wieder völlig umzuwerfen ausreicht. Hamlet überrascht „mit gezogenem Schwerte" den König, während derselbe im Gebet auf den Knieen liegt, und sein erster Antrieb ist ihn jetzt zu tödten. Kein Gedanke kommt ihm dabei in die Quere von mangelnder Ueberführung und einem „Todschlag der Sache", da er noch keinen vollgiltigen Beweis für die Außenwelt in den Händen habe: sondern wieder einzig und allein die Vorstellung der Rache erfüllt ihn, der Rache gerade, sowie der Geist sie verlangte, der persönlichen Wiedervergeltung mit gleichem Maße, die an keine andere Rücksicht auf der Welt sich bindet. Deshalb soll der König nicht „in seiner Heiligung", sondern in seinen Sünden zur Hölle fahren. Ob diesen abermaligen Aufschub wirklich der so heiße und durch einfachen Vollzug nicht zu ersättigende Rachedurst bewirkt, oder ob die Ursache in einem tiefer der Seele Hamlets innewohnenden Hemmnisse zu suchen ist, das ist freilich eine andere Frage.

„Jetzt könnt' ich's thun, bequem; er ist im Beten,
Jetzt will ich's thun — und so geht er gen Himmel,
Und so bin ich gerächt? Das hieß': ein Bube
Ermordet meinen Vater, und dafür
Send' ich, sein einz'ger Sohn, denselben Buben
Gen Himmel.
Ei, das wär' Sold und Löhnung, Rache nicht. —
Er überfiel in Wüstheit meinen Vater,
Voll Speis', in seiner Sünden Maienblüthe,
Wie seine Rechnung steht, weiß nur der Himmel,
Allein nach unsrer Denkart und Vermuthung
Ergeht's ihm schlimm: und bin ich dann gerächt,
Wenn ich in seiner Heiligung ihn fasse,
Bereitet und geschickt zum Uebergang?
Nein.

Hinein, du Schwert! sei schrecklicher gezückt,
Wenn er berauscht ist, schlafend, in der Wuth,
— — — — — — — — — — — — — —
Dann stoß ihn nieder.“ u. s. w.

Dem entspricht das Folgende völlig. Was er hier sich vorsetzt, *das thut er gleich darauf oder meint es wenigstens zu thun*, da die Umstände sich ihm günstig darbieten; er thut es ganz ohne mit einer Silbe an den Erweis des Verbrechens zu denken, im Dunkel der Nacht, allein mit seiner Mutter. Und als gleich darauf der Geist noch einmal erscheint, diesmal im Hauskleide, worauf Werder so großes Gewicht legt, wird er ihn denn nun tadeln, da er doch den „plumpen Fehler“ begangen, denselben, den nach Werder die ganz verblendeten Kritiker von ihm als pflichtgemäße Handlung fordern, daß er, ohne das öffentliche Gewissen zu überzeugen, so geradehin zugestoßen hat? Wird er zu besonnenem, abwartendem Ausharren ermahnen? Nichts davon: um die Rache handelt es sich auch hier, zugleich um Schonung gegen die Mutter; für Hamlets Auffassung zunächst aber um die Rache:

„Kommt ihr nicht, euren trägen Sohn zu schelten,
Der Zeit und Leidenschaft versäumt, zur großen
Vollführung eures furchtbaren Gebots?
O sagt!“

Darauf der Geist:

„Vergiß nicht! diese Heimsuchung
Soll nur den abgestumpften Vorsatz schärfen,
Doch schau! Entsetzen liegt auf deiner Mutter.“ u. s. w.

Dasselbe Verhältniß waltet ob bis zum Schlusse. Gutwillig läßt Hamlet sich nach England schicken und denkt nicht daran, irgend etwas zu veranlassen, was inzwischen seinen angeblichen Enthüllungsplan fördern könnte; ja, was noch mehr ist, kein Wort des Bedauerns, daß ihm jetzt eine derartige Action unmöglich gemacht sei, hören wir von seinen oder irgend eines Andern Lippen. Dagegen nach dem Zusammentreffen mit den Truppen des Fortinbras:

„Wie jeder Anlaß mich verklagt und spornt
Die träge Rache an!"

Und

„Ich weiß nicht,
Weswegen ich noch lebe, um zu sagen:
„Dieß muß geschehen;" da ich doch Grund und Willen
Und Kraft und Mittel hab', um es zu thun."

Wenn ihn die „Unerweislichkeit" des Verbrechens hinderte, dann würde er das doch wissen! Dann könnte er doch nicht sagen, daß er Kraft und Mittel habe, es zu thun!

Deswegen:

„Wie steh' denn ich,
Den seines Vaters Mord, der Mutter Schande,
Antriebe der Vernunft und des Geblüts,
Den nichts erweckt?" — — — — — — —
„O, von Stund' an trachtet
Nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet!"

Von diesem kurzen Monolog des vierten Actes an bis zu dem blutigen Schluß der Handlung gedenkt dann Hamlet seiner Sache nur noch einmal. Es geschieht in der Unterredung mit Horatio im Schlosse zu Helsingör, welche der Schlußscene unmittelbar vorangeht.

Horatio hat soeben die Erzählung von des Königs Verrätherei und Rosenkranz' und Güldensterns Katastrophe angehört, „was für ein König!" ruft er aus, und Hamlet:

„Und muß ich jetzt nicht ihm — der meinen König
Ermordet, meine Mutter schändete,
Sich zwischen eine neue Königswahl
Und meine Hoffnung drängte, seine Angel
Nach meinem Leben warf so hinterlistig —
Muß ich ihm nicht nach Pflicht und Recht vergelten
Mit diesem Arm? Und ist es nicht verdammlich
Mit anzusehn, wie dieser Krebs noch länger
An unserm Fleische frißt?"

Und dennoch thut er es auch jetzt nicht! Und weshalb nicht?

Etwa weil er immer noch zuvor die Entlarvung ins Werk ſetzen zu müſſen meint? Wovon er doch weder jetzt, noch je die leiſeſte Erwähnung gethan? So fügt er denn mit ſeiner That ſich dem allgemeinen Verhängniß ein. Da er den eigenen Tod fühlt, rings um ſich den friſchen Mord ſieht, erſt da ergreift ihn der Rächerzorn, der keines Augenblickes Aufſchub kennt.

Doch genug der Worte über eine an ſich klare Sache!

An ſich klar iſt die Sachlage — und ſchlimm wäre es für Shakespeare, wenn es anders wäre! — Von jeher iſt die allgemeine Auffaſſung in dieſem Punkte mit der Meinung der Kritiker, der großen und kleinen, einig geweſen. Aber den Grund von Hamlets Zögerung und damit den Schlüſſel ſeines Charakters zu finden, das iſt die Schwierigkeit, welche jenes Labyrinth ſich durchkreuzender Anſichten geſchaffen hat, dem zu entgehen dann Werder, und vor ihm ſchon Einige, ſich haben verführen laſſen, jenen ganz neuen, entgegengeſetzten Weg einzuſchlagen. Da er nun auch hierbei eine Menge von Irrthümern in Haupt- und Nebendingen ſiegreich zu bekämpfen die Gelegenheit fand, ſo ward ſein Irrthum in ihm immer feſter, und er führt ihn in ſeinem Buche mit einer ſo leidenſchaftlichen Beredtſamkeit und einer ſo eindringlichen Art der Argumentation durch, daß ſeiner eigenen Verblendung ſicher auch der Leſer verfallen muß, wenn er nicht bei einem jeden Schritte prüfend ſich den freien Ausblick wahrt.

Nicht erſättigen kann ſich Werder in der triumphirenden Frage an ſeine Vorgänger in der Kritik: Was ſoll denn nun Hamlet thun? Wie ſoll er ſeine Aufgabe löſen, ohne „den Geiſt der Rache ausgetrieben, ihren Sinn, den Sinn des Rechtes, umgebracht zu haben"?

„Die Offenbarung göttlicher Gerechtigkeit hinieden würde er unmöglich machen, einen undurchdringlichen Schleier ziehen zwiſchen ihr Licht und das Auge der Welt durch ſolch' hirnloſes Thun." „Er würde des Königs wirkſamſter, werkthätigſter Helfershelfer und Mitſchuldiger werden — er, der als der Einzige

auf Erden ihn zu richten die Aufgabe hat.“ „Nicht der Tod des Königs muß ihm zunächst am Herzen liegen, sondern das Leben desselben — so sehr wie sein eigenes!“ Ebenso bemüht er sich fortwährend nachzuweisen, wie bis ins Unmögliche hinein schwierig die Aufgabe ist, diesen König, diesen Virtuosen der Schlauheit, zum Geständniß zu bringen; und wie es doch keinen denkbaren andern Weg gäbe, um zum Ziele zu kommen. Also unentrinnbare Noth! Nun sollen die Herren Kritiker kommen und helfen!

Gewiß ist Hamlets Lage schwierig, sonst wäre sein Schicksal nicht tragisch. Gewiß ist die That so unerweisbar wie — eine jede dunkle That, welche ein von Niemand geahnter, der verächtlichste kleine Zufall ans Licht bringt. Soll also Hamlet auf eine solche Beisteuer des Zufalls für die Instruction seines Processes warten? Bewahre! Denn er ist nicht der Richter, wie Werder will, sondern der Rächer, wie der Geist will! Wie es der Geist verlangt, wohlgemerkt: nicht wie es eine für uns Alle verbindliche Pflicht gebietet, auch nicht wie Hamlets eigenes Herz ihn treibt, aber wie er einen für ihn unbedingt verbindlichen Auftrag empfangen und über sich genommen hat. Um nichts weiter hat er sich zu kümmern, und um nichts weiter bekümmert er sich in der That. Was wird aber aus „der Offenbarung der göttlichen Gerechtigkeit“, dem „Rechte der Wahrheit, dem Richteramte auf Erden“? Das Alles ist nicht Hamlets und überhaupt keines Menschen Sache. Das wäre ein unbarmherziger und thörichter Geist, der das verlangte als eines Menschen Werk, und Hamlets Vater fordert das nicht. Gerade weil gerechtes Gericht hier unmöglich ist, soll die Rache hier eintreten, deswegen thut das Grab sich auf und verlangt „Vergeltung“, nicht Strafe. Es liegt aber in solcher mit dem inneren Bewußtsein des Rechtes vollzogenen Rache eine mächtige Gewalt, und wenn nichts dem Könige das Geständniß entreißen konnte, so vermochte es vielleicht die Todeswunde und der heilige Zorn der Wahrheit, wenn er dicht vor den Pforten des richtenden Jenseits

dieſes Geſtändniß von ihm forderte. Aber gleichviel! Ob ſogleich, ob ſpäter oder nie die Wahrheit auf Erden ſiegte, das ſoll die gerechte Vergeltung nicht aufhalten, noch viel weniger freilich die Sorge, ob dem Rächer der Thron zufallen werde, — denn daß ſo furchtbares Geſchick ihm zugefallen, das ist die Tragik ſeines Verhängniſſes, welche die Frage nach Glück und Erfolg für ihn nun ſchon ganz ausgelöſcht hat, — *ein Ende ſoll er machen der Exiſtenz eines gräulichen Frevels, der dem Gemordeten die Ruhe des Grabes raubt*, das iſt das Gebot des Geiſtes, das unauslöſchlich der empfänglichen Seele Hamlets ſich einbrennt. Damit fällt das Schlußreſultat von Werders zweiter Vorleſung rettungslos in ſich zuſammen: „Zur tragiſchen Rache gehört die Strafe, und zur Strafe das Recht, *und zum Rechte die Ueberzeugung davon für die Welt* (welch ein Satz!). Und *darum* iſt Hamlets Zweck nicht die Krone, und ſeine nächſte Pflicht nicht, den König zu tödten, — ſondern ſeine Aufgabe iſt: den für das Urtheil der Welt zunächſt unangreifbaren Mörder ſeines Vaters, mit Ueberzeugung der Dänen von der Gerechtigkeit dieſer Procedur, ſtrafend zu richten. Das iſt der Punkt.“ Mit dieſem Schlußreſultat fällt zugleich das Fundament des ganzen Werderſchen Buches!

II.

Die entſchiedene Verurtheilung der Haupttendenz der Werderſchen Vorleſungen kann uns jedoch gegen das mannigfache Vortreffliche nicht blind machen, welches ſie im Einzelnen enthalten. Denn vielfältig bereichert es uns mit den Reſultaten des gründlichſten Studiums und mit den Wahrnehmungen eines tiefen und feurigen Gefühls für das Schöne und Wahre. In der Hauptſache aber, dem eigentlich Originellen der Darſtellung,

wird der Verfasser durch jenen Grundirrthum in eine endlose Sophistik hineingezwungen, welcher wir wenigstens in ihren Hauptwindungen zu folgen nach dem Vorangegangenen die unabweisliche Pflicht haben.

Ganz vorzüglich ist fast durchweg die dritte Vorlesung, in welcher in ergreifender Weise die Gemüthsstimmung Hamlets, die in dem ersten Monologe

„O schmölze doch dies allzufeste Fleisch"

zum Ausdruck gelangt, analysirt und aus der Lage der Umstände motivirt wird. „Die geheime Qual in ihm: die ist der Schlüssel des Verständnisses für diesen Monolog, die sein furchtbares Wahrheitssiegel!" Der tiefe Widerwille gegen die ihn umgebenden „faulen Zustände", die unthätige und unterthänige Rolle, zu der er verdammt ist, wo er herrschen sollte, der frische Schmerz um des Vaters Tod und die unerträgliche Scham, der tödtliche, unüberwindliche Unwille seines in seinem Heiligsten und Theuersten unheilbar getroffenen Herzens über den Wankelmuth und die Untreue seiner Mutter, denn nicht anders kann ihm ihre schnelle Heirath erscheinen, das Alles, so tief und schwer es nur von einer menschlichen Seele gefühlt werden kann, drückt ihn nieder mit Centnerlast und noch mehr als das.

„Was Hamlet — ich kann nicht sagen: ahnt, aber was dennoch in ihm ist; dunkel lautlos, aber doch da . . . er weiß es nicht, kann's noch nicht ahnen, aber er fühlt's! — Die Luft des Mordes, die er athmet, die ihn anweht aus der Person des Mörders: die Schauer des schon umgehenden Gespenstes; alles das, was seiner wartet, schon vor der Thüre steht . . . . das ist auch in ihm! . . . . Die brennende Ungeduld in der Lähmung ist sein innerer Tact! Was in der Tiefe wühlt — die Empfindung: Es wird und muß noch etwas kommen! Hier liegt noch etwas! das Ding ist nicht geheuer! — Das heißt:

„Es ist nicht und es wird auch nimmer gut,
Doch brich mein Herz, denn schweigen muß mein Mund!" —

Dies eine Probe von dem, worin Werders Darstellung ihr Bestes leistet. Nun erfährt Hamlet von der Erscheinung des Geistes, und: „Das vorher dumpf in ihm Webende, nur passiv Empfundene, Lautlose, jetzt sich aufrichtend, nach außen gekehrt, die Offensive ergreifend, stürzt es hervor und hinaus ins Wort:

„Es taugt nicht Alles! Ich vermuthe was
Von argen Ränken."

Jetzt wird sein Gemüth prophetisch! Wie ein greller Blitz durch die Nacht, die ihn umfängt, hinfahrend, durchzuckt ihn die Erleuchtung:

„Schnöde Thaten,
Birgt sie die Erd' auch, müssen sich verrathen!" —

Und nun hört er aus seines Vaters Mund das entsetzliche Geheimniß; — sein Gemüth hat wahr gesprochen; mit Einem Schlage ist Alles ihm klar; das ganze Verhältniß übersieht er: — aber es ist das Licht der Hölle, das in das Dunkel seines Wehes den aufhellenden Feuerschein wirft."

Hier, wo es sich um die Schilderung von Hamlets Gemüthszustand beim Beginn des Stückes handelt, kann Werder noch die ganze Kraft und Beanlagung seiner Natur zur Erfassung und Darstellung dramatischer Situationen entfalten: so wie nun aber der Charakter Hamlets in die bewegte Handlung eintritt, bedingend und bedingt, so kann es nicht anders sein, von dem verfehlten Gesichtspunkt aus, den eingenommen zu haben Werder sich als sein größtes Verdienst rechnet, verschieben sich ihm alle Verhältnisse, und je mehr die Entfernung zwischen der Wahrheit und seinen Aufstellungen zunimmt, desto leidenschaftlicher erregt wird seine Darlegungsweise, desto heftiger seine Polemik.

Zunächst haben wir es in der vierten Vorlesung mit dem berühmten „Schreibtafel her" zu thun. Wie fortan fast alle frappanten Aeußerungen Hamlets erscheint dem Verfasser auch diese nicht als „für den Charakter, sondern lediglich für die Situation des Helden" bezeichnend. Symbolisch sollen

jene Worte bedeuten, daß der eiserne Zwang der Lage dem Helden *ein wirkliches Handeln unmöglich mache*! „Nur *notiren* vorläufig kann er sich den König, ihn nur zeichnen für sich: „Da steht ihr, Oheim!" — sonst nichts vermag er zunächst, rein garnichts!"

Freilich darf man bei einem Werder nicht fürchten, daß er *dabei* stehen bleiben wird; er fährt fort: „Aber nun für Hamlet, der die Worte spricht, — das ist ihre zweite Seite. Auch für *ihn* haben sie den nämlichen Sinn, aber nicht in dieser reflectirten Weise, sondern in der Unmittelbarkeit des einfachen, unentwickelten Gefühls." Das Große bei Shakespeare sei, daß er *seine* Absicht immer zusammenfallen zu lassen wisse mit der psychologischen Wahrheit seiner Figur. Gewiß richtig, aber ebenso gewiß ganz falsch die Erklärung der Stelle. Charakteristisch ist, daß hier, und hinfort sehr häufig, immer wieder Werder sich selbst auf die Weise täuscht, daß er durch die siegreiche Abfertigung fremder, mitunter sehr absurder, Irrthümer seine eigene Meinung zu beweisen glaubt, trotzdem dieselbe ihm lediglich garkeine Ausbeute an Gründen für die eigene Auffassung gewährt. So hier. Hebler spricht von „Raserei der Leidenschaft" in dem Monolog; Werder zeigt, daß zwar Leidenschaft, aber völlig gehaltene darin sei; Flathe meint, Hamlet mache hier zum ersten Mal die Erfahrung, daß es lächelnde Schurken geben könne, und schriebe sich's daher auf, Werder lacht ihn dafür aus: wie wird aber dadurch bewiesen, daß „diese Worte sein unmittelbares, sicheres Gefühl ausdrücken, daß er dem schreienden Verbrechen gegenüber zur Ohnmacht verdammt sei?" Das „qualvoll tobende Gefühl des Schmerzes und der Wuth" darüber „mache sich in jener sinnlichen Demonstration Luft," natürlich keinem wirklichen Schreiben, sondern einem zornigen Hinfahren und Einbohren des Stiftes. Die *bloße Action* soll das enthalten, ein anderer Dichter, der schwächer wäre, freilich hätte dazu ausdrücklicher Worte bedurft.

Nun leſe man die Stelle:

„O Herr des Himmels! Erde! Was noch ſonſt?
Nenn' ich die Hölle mit? — O pfui! Halt, halt, mein Herz!
Ihr meine Sehnen, altert nicht ſogleich,
Tragt feſt mich aufrecht! — Dein gedenken? — Ja,
Du armer Geiſt, ſo lang Gedächtniß hauſt
In dem geſtörten Ball hier, Dein gedenken?
Ja, von der Tafel der Erinnerung will ich
Weglöſchen alle thörichten Geſchichten,
Aus Büchern alle Sprüche, alle Bilder,
Die Spuren des Vergangnen, welche da
Die Jugend einſchrieb und Beobachtung,
Und Dein Gebot ſoll leben ganz allein
Im Buche meines Hirnes, unvermiſcht
Mit minder würd'gen Dingen. — Ja, beim Himmel!"

Bis dahin alſo weiter nichts als der erſchütternde Ausdruck des heftigſten Seelenſchmerzes und dann das lang anhaltende, vielfach variirte Gelöbniß, daran gedenken zu wollen. Wieder dann wendet ſich ſein inneres Auge der ſchmerzlichen Betrachtung des eben Vernommenen, Ungeheuren zu, und er ſtöhnt auf:

„O höchſt verderblich Weib!"

und ingrimmig fügt er hinzu:

„O Schurke, lächelnder, verdammter Schurke!"

natürlich ſich in der Erinnerung das Weſen des Königs vergegenwärtigend und es zuſammenhaltend mit ſeiner gräulichen That. Und nun ſoll nach Werders Meinung Shakespeare von dem Schauſpieler verlangt haben, daß er durch die bloße Prägnanz der Action hier allen Zuſchauern es unverkennbar deutlich machen ſoll, — denn um den Fundamentalpunkt handelt es ſich ja — daß ihm plötzlich mit einem Schlage die ganze Situation klar werde, und er einſieht, daß er ja, um dieſen Schurken zu ſtrafen, ihn erſt geſtändig machen müſſe, daß es ihm aber bei der Schlauheit des Mannes ſehr ſchwer werden, ja unmöglich ſein werde, daß er vor der Hand garnichts thun könne als abwarten und

sich, „eben weil er den König nicht mit dem Degen durchbohren könne, wie er möchte," begnügen müsse, in ohnmächtiger Wuth den Stift in die Schreibtafel bohrend, „eine solche Marke" seiner Situation zu geben! Ich möchte den Schauspieler sehen, der das versteht, das Publicum, das so etwas begreift, und den Dichter, welcher dergleichen verlangt! Wer aber solche Action sähe, dem müßte sie gewiß lächerlich vorkommen.

Also:

„O höchst verderblich Weib!
O Schurke, lächelnder, verdammter Schurke!
Schreibtafel her! Ich muß mir's niederschreiben,
Daß einer lächeln kann und immer lächeln,
Und doch ein Schurke sein. Zum wenigsten
Weiß ich gewiß, in Dänemark kann's so sein.
Da steht ihr, Oheim! Jetzt zu meiner Lösung!
Sie heißt: ‚Ade, ade! gedenke mein.'
Ich hab's geschworen."

Wie paßt denn auch diese Rückkehr zu dem Gelübde zu Werders wunderlicher Theorie?

Freilich ist diese Action Hamlets im höchsten Maße drastisch significant, so wie eben nur Shakespeares Genie dergleichen erfindet, so höchst charakteristisch, daß kein Mensch, der je gelebt hat oder erdichtet ist, so handeln könnte außer Hamlet! Deswegen eben bezeichnet sie nicht die Situation, sondern den Menschen. Fort aber auch mit denen, die hier in wohlfeiler Ironie und in geringschätziger Verhöhnung des Helden sich ergehen.

Doch kehren wir wieder zu Werder zurück, der jetzt sich zu dem Entschlusse Hamlets, den Wahnsinnigen zu spielen, wendet. Recht hat er wieder, alle Erklärungsweisen seiner Vorgänger zu verwerfen: Johnsons, der die Maßregel als zweckwidrig verurtheilt, Gervinus', der Hamlets Rolle für innerlich unwahr hält, da wirklicher und verstellter Wahnsinn in ihm gemischt sei — neuerdings hat Hermann Grimm allen Ernstes in den preußischen Jahrbüchern das ganze Stück für eine dramatische

Darstellung der englischen National-Krankheit, des Spleens, erklärt — , Flathes und von Friesens, die noch gewundener und unklarer zwischen der Annahme wirklichen Wahnsinns und dennoch wirklicher Vernunft oder wirklicher Vernunft und dennoch wahnsinnähnlicher Geberdung sich hindurchzuhelfen suchen. Hebler meint, Hamlet stelle sich aus Klugheit wahnsinnig, um bei seinem aufgeregten Gemüthszustande, den er doch nicht verbergen kann, zunächst den Freunden, dann, da er es einmal begonnen, auch den Eltern gegenüber sein Geheimniß zu bewahren. Ihm nähert sich Werder noch am meisten, aber indem er nach seiner Theorie hierin wieder „die Wurzel der ganzen Action" erkennt.

In jener selben Schreibtafel-Action „übersieht sein heller Kopf augenblicklich die ganze Noth, der Recht und Wahrheit in dem unseligen Falle, durch Menschenkraft kaum erlöslich, preisgegeben sind". „Sogleich" wird auch diese Erkenntniß „als Absicht bei ihm wirksam". Er hat in demselben Moment jener Scene sich auch für das „Praktischste" entschlossen, was gegen den König ersonnen werden kann. Drittens aber, — und hier spricht Werder fast genau das Richtige aus — weil sein Spiel des Wahnsinns „im Grunde seine Wahrheit ist, die Action seines wirklichen Leidens, seines gestörten Gemüthes, zu der sein Geist, der noch immer freie, sich ausläßt, so weit er's, ohne sein Geheimniß preiszugeben, darf — seine Qual, sein Grimm und sein Weheschrei, seine Empörung, so ausempfunden, so voll und ganz gewußt: darum ist dies Spiel nicht nur Verstellung, und weil nicht nur, darum auch nicht Verstellung im stricten Sinne des Wortes." Wunderschön ist es abermals empfunden und ausgesprochen, was Werder bald darauf hinzufügt: „daß die Sache, der Inhalt immer die Wahrheit und die Täuschung nur die Zuthat, die Form, und mehr eigentlich eine künstlerische als eine künstliche ist. Darauf beruht die ideale Höhe Hamlets, die tragische Würde des Charakters. Daher auch die Grazie in diesem Spiel, die seelenhafte, aus dem

Schmerz geborne, von der alle Aeußerungen des überlegenen Geistes durchwaltet sind."

Aber, leider! ganz verfehlt ist alles Dazwischenliegende und Folgende. Da Hamlet nach dem Schauspiel „das Mittel als verbraucht" erkennt, ist jetzt für ihn „das sachlich Nächste", die „Mutter aufzuklären und ihr ins Gewissen zu reden". Wenn er überhaupt dem Geiste folgen will, so ist dies keineswegs das Nächste, sondern es ist ganz überflüssig, ja gegen des Geistes Willen, der ihn auch in diesem Beginnen hemmt: sondern die Rache ist das Nächste und Einzige, was er zu thun hat. Daß die Tödtung des Polonius in der unsichtbaren Schicksalsverflechtung der Handlung einen Wendepunkt macht, hat aber mit Hamlets innerer Action garnichts zu schaffen.

Das Stärkste in der Kunst des Hinein-Erklärens leistet Werder bei der nun folgenden Interpretation der Schlußscene des erstes Actes. Horatio ruft hinter der Scene, da er mit Marcellus den Prinzen sucht: „Gott beschütz' ihn;" Hamlet spricht: „So sei es!" Das soll anzeigen: „in diesem Augenblick wird das instinctive Motiv, nämlich es als Vortheil zu benutzen, daß man ihn in seinem Schmerz für wahnsinnig halten müsse, als Absicht in ihm wirksam!"

Recht hat Werder abermals darin, daß die ganze Scene von Hamlets Seite tiefe, erschütternde Wahrheit enthält, daß auch „die Freunde ihn vernünftig halten und thun, was er verlangt"; völlig verkehrt aber ist es, in jenen drei Worten, als Resultat eines mehr oder minder durchdachten Planes, einen auf die helle Erkenntniß der gesammten Sachlage gegründeten Entschluß finden zu wollen.

Höchst dankenswerth ist in der fünften Vorlesung die Erklärung der Stelle:

„The time is out of joint, o cursed spite,
That ever I was born to set it right!"

Die Erklärer haben darin den Anlaß gefunden, über Hamlets „Weltſchmerz“ ſich mit großer Ausführlichkeit und vielem Aufwand von ſittlicher Indignation zu ergehen. In vorzüglicher Weiſe wird die Stelle gedeutet als einfach bezüglich auf die ſchlimmen Zuſtände dieſes Dänemarks, dem gegenüber dem Prinzen — eine tief verhaßte Rolle zugefallen iſt, würden wir ſagen, Werder freilich ſagt — eine unerfüllbare Pflicht aufgebürdet iſt.

Daß zwiſchen dem erſten und zweiten Act, wie die Kritik will, zwei Monate verfloſſen ſein ſollen, iſt Unſinn: Ob Hamlet in irgend einem Act von zwei Stunden oder zwei Monaten ſpricht, die zwiſchen ſeines Vaters Tode und ſeiner Mutter Heirath hingegangen, iſt ganz gleichgiltig, das ſind immer nur hyperboliſche Bezeichnungen einer kurzen Zeit. Den wirklich dazwiſchenliegenden Zeitraum können wir nur von unbetheiligten Dritten erfahren; Ophelia giebt die Zeit als vier Monate betragend ohne Zweifel richtig an; der Prinz hätte auf dieſe „zweimal zwei Monate“ ebenſowohl im erſten als im dritten Act erwidert: „Vor zwei Monaten geſtorben und noch nicht vergeſſen.“

Was aber macht Werder aus dem Hekuba-Monolog, den wir oben ſchon anführten! Er iſt ihm „die geſteigerte Variation von Schreibtafel her!“ „Nicht eine *Anklage* Hamlets gegen ſich ſelbſt, ſondern eine *Klage* über ſeine Situation!“ „er *will* ja nicht der blöde, ſchwachgemuthe Schurke ſein,“ „der Schauſpieler *kann* ſagen u. ſ. w., er *kann ja nicht einmal das*!“

„Wer rauft mir den Bart, zwickt an der Naſe mich u. ſ. w?“ „Ja freilich die Kritiker! Die ſind ja buchſtäblich ſo mit ihm umgegangen!“ „Er aber, er *will* ſeine Aufgabe erfüllen; — ſeine Galle geht *nicht durch* mit ſeinem Kopf, ſein Wille *bändigt* ſein Herz, den knirſchenden Rachetrieb, den Sturm des Blutes; — und das thut weh u. ſ. w!“

„O welch ein Eſel bin ich! O höchſt brav,“ „dies höchſt brav“ heißt: Iſt das eine vortreffliche ehrenvolle Situation! darin kann man brav und tapfer ſein!“ — Dann kommt das

„Mit Worten muß mein Herz entladen," worüber ich oben schon gesprochen. „Muß, muß!" ruft Werder. „Ist das noch nicht deutlich?" — „Die eigentliche Pointe des Monologs" ist dann der Entschluß zu der Probe mit dem Schauspiel. Von dem Umstand, von welchem in dem ganzen Stücke keiner Person jemals das Geringste in den Sinn kommt, daß „es in erster Linie auf das Bekenntniß des Königs ankomme, und daß Hamlet ihn nicht durch einen Gewaltstreich dazu zwingen könne", davon findet Werder, daß „die Handlung dem Zuschauer es förmlich ins Ohr schreie"; „albern" nennt er die Forderung, darüber in dem Stück auch nur ein einziges Wort zu verlangen!

Den Monolog des dritten Actes näher zu betrachten, ist hier noch nicht der Ort, er geht die Hauptfrage Werder gegenüber auch wenig an. Ein Zeugniß der Resignation ist er ihm, die wieder „aus der Situation" entspringt, „eine Feier der conscience, nichts Anderes! Daß all unser Weh und unsre Noth aus dem entspringt, was uns adelt: das ist der Seelenton in ihm, das der Odem, der seiner Bitterkeit die Grazie giebt." — An einer anderen Stelle werde ich Gelegenheit nehmen zu zeigen, wie auch hier in seltsamer Weise tiefe und richtige Empfindung durch sophistische Dialektik sich aus der Bahn werfen läßt.

Es wiederholt sich dasselbe Verhältniß bis zum Schluß. Die siebente Vorlesung behandelt den Knotenpunkt des Stückes, wie nämlich durch Polonius' Ermordung, die scheinbar Hamlets Absichten völlig kreuzt, vielmehr eine unsichtbare Macht die Katastrophe des Königs von diesem selbst herbeigeführt werden läßt. So fällt der König, da er der Strafe des ersten Verbrechens sich zu entziehen meint, — in der Schuld dreifachen Mordes ganz so, wie Hamlet in dem Monolog vor der Unterredung mit der Mutter es vorausverkündigt.

„Und man vergesse ja nicht, daß Hamlet es ist, der den König zu diesem Ende bringt: er allein durch sein Thun, durch seinen Treffer und seinen Fehler: durch das Schauspiel

und durch die Ermordung des Polonius! Das ist der wahre positive Sinn beider; so wirken sie!" — Wenn man absichtsloses Handeln mit zufälligem Erfolg so deutet, so könnte man ebenso großen Antheil an der endlichen Vollziehung des Schicksals, das gleiche Verdienst an dieser Nemesis dem Polonius selbst, dem Rosenkranz und Güldenstern und dem Laertes zutheilen.

In jenem Sinne aber ruft Werder triumphirend aus: „Ganz etwas Neues liegt vor, etwas Ueberraschendes, auf das wir nicht vorbereitet sind: Hamlet macht einen Fehler! Und dieser Fehler ist Hamlet!" Hätte er den König aber getödtet, so hätte er einen noch weit ärgeren Fehler begangen, denn hier hat er nur einen Todtschlag an einem Menschen begangen, dort hätte er den weit schlimmeren, nun schon bekannten „Todtschlag an der Sache" auf sich geladen. „Welch ein unverbesserlicher, schmählicher, unseliger Fehlstoß wäre das gewesen, mit dem er in plumper Wuth so stümpermäßig und schimpflich seine Sache verdorben hätte!"

Auch der Monolog nach dem Zusammentreffen mit Fortinbras' Truppen „Wie jeder Anlaß mich verklagt" kann unter diesen Umständen keine Schwierigkeiten machen: „Immer — dem Anschein nach — klingen Hamlets Worte: als könnte und dürfte er, was er möchte, und unterließe es nur aus subjectiven Gründen und Motiven; — und immer heißen sie: daß er nicht kann und nicht darf, sachlich nicht kann und nicht darf, was er persönlich möchte und auch sehr wohl vermöchte, und daß er's unterlassen muß aus objectiven Gründen und Motiven!"

Wodurch aber wird Werder zu dieser Gewaltthätigkeit gegen das Stück gedrängt? Wir hören es hier von ihm selbst: Wenn nur Feigheit, Scrupelsucht, Unschlüssigkeit Hamlet abhält zu thun, was er in Wahrheit zu unterlassen für viehisch, schandbar, widergöttlich hält, — „so ist er die Erbärmlichkeit in Person!" „So möchte man diesem Prinzen, wenn man drei Stunden vor den

Lampen gesessen und die Darstellung von solchem trostlosen Hin und Her, darin der Hauptcharakter sich hinschleppt, mitangesehen, wenn man aufrichtig wäre, zu rufen: Mensch, wenn es so steht so hör' einmal auf mit dem Gezerr und mach' ein Ende!" Das hat Werder in sein Extrem getrieben, während er doch hätte untersuchen sollen, wie sich das vereinigt, was in Wahrheit von jeher jeder unbefangene Leser und Zuschauer gefühlt hat und noch fühlt, das große Publicum wie die hohe Kritik, daß einerseits Hamlet in der That das ganze Stück hindurch zögert, seine Aufgabe zu erfüllen, und daß andrerseits wir ihm deswegen doch nichts von unserer Sympathie entziehen, ja daß sogar dieselben Kritiker, die ihm so strenge den Text lesen, im Grunde ihn fortdauernd mit liebevoller Theilnahme begleiten oder doch durch den Zauber seiner Persönlichkeit immer wieder zu ihm hingezogen werden. Hamlet ist und bleibt der würdige Held einer tragischen Handlung, trotzdem er nach der Meinung Flathes, welche Werder „sehr gut ausgedrückt findet" und die er unter vollkommener Beistimmung besonders hervorhebt, im völligen Widerspruch gegen ein Grundgesetz des Aristoteles gedichtet wäre, wenn man ihn so versteht, wie alle Welt ihn bisher verstanden.

Da hätten wir es also noch mit dem Aristoteles zu thun, gegen dessen Grundgesetze zu verstoßen nicht bloß gefährlich, sondern wirklich und in allem Ernste halsbrechend ist. Glücklicherweise ist die Sache nicht so gefährlich, denn Flathe und Werder lassen den armen Aristoteles, wie es ihm schon so oft gegangen und noch alle Tage geht, wieder einmal etwas sagen, was ihm garnicht eingefallen ist. — Nämlich er soll lehren: „Unter allen Fällen ist der, wo die tragische Person den Vorsatz hat, etwas zu thun, ihn aber nicht ausführt, für den Dichter der unbrauchbarste, weil dieses anstößig, nicht tragisch und mit keinem starken Begegniß verknüpft ist. Das heißt: ein Held, der einen Entschluß faßt, ihn aber immer nur im Innern her-

umbewegte, ohne Hand an den Vollzug zu legen, würde nich tragiſch ſein. Eine Antigone, die da wollte, aber immer nur grübelte, ob ſie könnte, ob ihr Wollen ausführbar, ob es genugſam ſittlich ſei ꝛc., bis ein dazwiſchenfahrendes Ereigniß ihrem Vorhaben ein Ziel ſetzte, würde untragiſch und widerwärtig ſein. Ein ſo gearteter Mann um ſo mehr!" — Ganz recht, fügt Werder hinzu. Nein, grundfalſch! Es giebt nichts Unglücklicheres als den Ariſtoteles ad libitum frei aus dem Gedächtniß citiren zu wollen. Ariſtoteles ſagt davon garnichts. Das läßt ſich in wenigen Worten erweiſen. Doch ziehe ich vor, auf des Ariſtoteles Lehre von der Tragödie hier überhaupt näher einzugehen, um den vollkommenen Mißverſtand aufzudecken, der gerade von dieſem Punkte aus über die Hamlet-Tragödie ſich ausgebreitet hat.

III.

Die fragliche Stelle ſteht im 14. Capitel der Poetik des Ariſtoteles, welche vom 10. bis zum 18. Capitel von den Hauptbeſtandtheilen der Tragödie und deren verſchiedenartiger Beſchaffenheit handelt, namentlich von der Einrichtung der tragiſchen Fabel; auf dies ſo gewonnene Material wird dann die Eintheilung der Tragödie nach ihren Hauptarten gegründet.

Ariſtoteles erklärt die Tragödie als: die durch künſtleriſche Mittel verſchönerte Nachahmung einer würdigen und abgeſchloſſenen Handlung, und zwar einer Größe enthaltenden Handlung, welche

Anmerkung. Ausführlich habe ich die in Rede ſtehenden Dinge in zwei Abhandlungen erörtert: „Pathos und Pathema im ariſtot. Sprachgebrauch" Königsberg 1873 (Verlag von W. Koch.) und „Der Begriff der tragiſchen Katharſis" Jahrbücher für claſſ. Philolog. 1875 Heft II. Ich laſſe natürlich den philologiſchen Apparat hier bei Seite und beſchränke mich darauf, die Hauptſachen anzuführen.

durch Furcht und Mitleid die derartigen in uns vorhandenen Gemüthsstimmungen zur Reinheit herstellt. Dazu bedarf sie neben den äußern Mitteln der Darstellung, der Sprache und den auf Auge und Ohr wirkenden Kunstmitteln, noch dreier Bestandtheile: der Darstellung der Fabel der Handlung, der handelnden Charaktere und der Gedanken, welche Aristoteles als den Ausdruck der Meinungen sehr richtig von dem Charakter als dem Inbegriff der Beschaffenheit im Handeln trennt. Am wichtigsten von diesem Allen ist die Fabel der Handlung; ohne Charakterdarstellung kann es eine Tragödie geben, nicht aber ohne Handlung, denn vom Handeln und den Ereignissen hängt über die sittliche Beschaffenheit der Menschen hinaus ihr Glück oder Unglück ab. Diese Handlung muß vollständig, groß, einheitlich sein; sie soll aber zugleich Furcht und Mitleid erregen. Dieses geschieht vorzugsweise und in besonders hohem Grade da, wo sich die Ereignisse gegen unsre Erwartung und doch zugleich auseinander entwickeln. Deshalb sind die schöneren Fabeln solche, die nicht einfach, sondern verwickelt sind, solche, in denen eben aus sich selbst heraus die Ereignisse mit Nothwendigkeit einen unserer Erwartung entgegengesetzten Verlauf nehmen; das geschieht, wenn der Uebergang der Handlung vom Glück zum Unglück, oder unter Umständen der umgekehrte, durch Peripetie oder Erkennung bewirkt wird. Es ist aber Peripetie ein Umschlag des Geschickes, wobei der Handelnde das Gegentheil von dem hervorbringt, was er erstrebt. „Erkennung aber," so sagt Aristoteles wörtlich, „ist, wie auch der Name zeigt, eine in der Wandlung von Unkunde in Kenntniß beruhende, entweder zur Freundschaft oder zur Feindschaft führende plötzliche Veränderung der zum Glück oder Unglück angelegten Personen. Am schönsten ist die Erkennung, wenn zugleich Peripetie dabei stattfindet, wie es im Oedipus der Fall ist. Freilich giebt es auch andere

Erkennungen, denn sie können auch unbelebten und überhaupt allen vorkommenden Dingen gegenüber in der angegebenen Weise stattfinden, und auch, wenn Jemand eine That begangen hat, wenn Jemand eine That nicht begangen hat, kann darüber eine Erkennung stattfinden. Aber die am meisten für die Fabel und die tragische Handlung geeignete ist die eben angegebene." Zu den Tragödien mit einfacher Fabel, bei denen ohne Peripetie und Erkennung die unglückliche Wendung eintritt, und zu denen mit verwickelter Fabel fügt nun Aristoteles eine dritte Art hinzu: die mit pathetischer Fabel, wo das Tragische auf dem drastischen Leiden (Pathos), z. B. Tod, Wunden, heftige Schmerzen und dgl. auf offener Scene beruht, wie im Philoktet. Eine vierte Art der Tragödie entsteht, sobald das Hauptmoment der tragischen Wirkung aus der Charakter-Zeichnung hervorgeht, Aristoteles nennt sie die ethische. Das Rangverhältniß bestimmt Aristoteles so: die beste Tragödie ist die verwickelte, sodann erfüllt die pathetische am meisten die tragische Wirkung, die dritte Stelle nimmt die ethische ein, bei der nicht die Fabel, auf die es bei der Tragödie am meisten, ankommt, vorzugsweise in Betracht kommt, sondern die eigentliche tragische Wirkung durch die Darstellung der Charakterbeschaffenheit erzielt wird, wofür mir ein antikes Beispiel fehlt, da die im Aristoteles angeführten Tragödien verloren sind. Ein modernes wäre der Goethische Tasso. Eine bloß ethische Tragödie erfüllt also die Aufgabe der Tragödie weniger.

Zuletzt kommt die einfache Tragödie, die die geringste ist, weil sie nur die allernothwendigsten Bestandtheile der Tragödie hat. Während also diese vier die reinen Grundarten der Tragödie sind, können durch ihre Combinationen noch sehr viele andere entstehen, wodurch dann wieder neue Rangverhältnisse sich ergeben. So wäre z. B. der Philoktet des Sophokles pathetisch und ethisch. Die Antigone desselben verwickelt und ethisch, ebenso der

Oedipus, und zwar diese Beiden auch pathetisch, aber doch nur gewissermaßen, nämlich so, daß das specifisch Pathetische, da es nicht allein wirksam ist, hier nicht auf offener Scene dargestellt, sondern erzählt wird. Auf der anderen Seite wäre der Ajax, dessen Stoff Aristoteles pathetisch nennt, in der Sophokleischen Dichtung pathetisch und ethisch. „Es soll also," so sagt Aristoteles im 13. Cap., „die Composition der schönsten Tragödie nicht einfach, sondern verwickelt sein, zugleich die Nachahmung Furcht und Mitleid erregender Ereignisse, denn das ist das Eigenthümliche dieser Art von Nachahmung: daraus folgt erstens, daß es nicht die tugendhaften Menschen sein müssen, die man plötzlich aus Glück in Unglück gerathen sieht, denn das erregt nicht Furcht und Mitleid, sondern Entsetzen: es müssen aber auch nicht schlechte Menschen aus Unglück zum Glück gelangen, denn das ist von allen Fällen der untragischste, da ihm alle Erfordernisse fehlen, er erregt weder menschliche Theilnahme, noch Mitleid, noch Furcht. Ebensowenig aber muß auch ein ganz schlechter Mensch plötzlich aus Glück ins Unglück gestürzt werden, denn die menschliche Theilnahme würde ein solcher Verlauf wohl erregen, aber weder Mitleid noch Furcht, denn das Mitleid findet Statt bei Jemanden, der unverdient ins Unglück geräth, die Furcht bei Einem unseres Gleichen, jene Wendung wird also weder mitleidswürdig noch furchterweckend sein. So bleibt der zwischen diesem die Mitte haltende übrige. Ein solcher ist, wer weder ein Musterbild von Tugend und Gerechtigkeit ist, noch in das Unglück durch Verbrechen und Laster hineingeräth, sondern durch einen Fehler, einer von denen, die im hohen Ansehen und Glücke standen, wie Oedipus und Thyestes und Männer aus hohen hervorragenden Geschlechtern."

Hierauf folgt nun die von Flathe und Werder mißverstandene Stelle. Es wird die Beschaffenheit der Handlungen untersucht, welche das Furcht und Mitleid Erregende in sich enthalten. Gehen solche Handlungen unter Feinden vor oder

unter Menſchen, die ſich gleichgiltig ſind, ſo erregen ſie kein Mitleid, wohl aber, wenn ſie unter Freunden geſchehen. Da kann nun eine ſolche furchtbare That entweder wiſſentlich und ſo, daß ſich die Befreundeten kennen, geſchehen, wie die der Medea, oder zwar wiſſentlich, aber ohne Kenntniß der Perſon, wie in dem Falle des Oedipus, ſo daß die Erkennung ſpäter erfolgt, oder drittens durch die Erkennung kann eine derartige unter Befreundeten beabſichtigte ſchreckliche That verhindert werden. Hier nun fügt Ariſtoteles beiläufig hinzu, daß der einzige noch übrige Fall ausgeſchloſſen bleibe, weil er ſelbſtverſtändlich ganz untragiſch ſei: daß nämlich unter Freunden, die ſich kennen, eine ſchreckliche That beabſichtigt iſt, aber nicht ausgeführt werde, denn das bewirke Empörung in uns und es geſchähe doch nichts Leidvolles, das ſei alſo ganz untragiſch. Daraus macht Flathe den Fall: „daß die tragiſche Perſon (!) den Vorſatz hat, etwas (!) zu thun, ihn aber nicht ausführt", und nennt denſelben „anſtößig, weil er mit keinem ſtarken Begegniß verknüpft ſei". Die Hamlet-Fabel hat mit dem hier in Rede ſtehenden Falle garkeine Gemeinſchaft, denn nicht von einer furchtbaren That (δεινόν), die unter Freunden geſchehen ſoll, iſt hier die Rede, gleichviel ob ſie ſich kennen oder nicht, ſondern von einer an einem Böſewicht zu vollziehenden Rache, die an ſich noch garnichts Tragiſches involvirt, gleichviel ob ſie vollzogen wird oder nicht!

Wo ſteckt denn aber die tragiſche Eſſenz des Stückes? Iſt es nur Hamlets Tod, das Sterben ſo vieler anderen Perſonen? oder gar die endlich durch „das Schickſal in Perſon" an dem König ſich vollziehende Vergeltung? Die gerechte Beſtrafung eines Schurken ſollte tragiſch ſein? Oder ſollte die ganze Tragik des Stückes lediglich in dem liegen, was Ariſtoteles „das Pathetiſche" nennt, in Tod und Wunden auf offener Scene? Dann müßten dieſe doch wenigſtens die Hebel der geſammten Action ſein!

Warum ſollen wir bei der heilloſen Verwirrung der Kritik

in unſerem Falle nicht bei dem canoniſchen Geſetzgeber der Tragödie, nicht bei Ariſtoteles uns Rath zu holen verſuchen. In welche ſeiner Kategorien würde Ariſtoteles das Meiſterſtück Shakespeares eingereiht haben, er, der ſo gern bereit war, den Thaten des Genies ſeine Geſetze zu entnehmen und ſie an ihnen zu prüfen?

Daß er das Stück nicht der pathetiſchen Gattung zugerechnet haben würde, lehrt ein Blick, ebenſo, daß die Fabel nicht eine einfache iſt, in welcher ohne Peripetie und Erkennung die Ereigniſſe durch ihren natürlichen Verlauf einen unglücklichen Ausgang nehmen müßten. Dagegen iſt Zweierlei ebenſo auf den erſten Blick klar: die Fabel des Stückes iſt verwickelt, und wie bei allen Shakespeariſchen Stücken beruht auf der Beſchaffenheit der Charaktere ein großer Theil der Action: Ariſtoteles würde die Tragödie alſo verwickelt und ethiſch genannt haben.

Das Stück gehört demnach durch die Compoſitionsweiſe der Fabel, wie ſeiner Durchführung nach der ſchönſten Gattung zu, welche Ariſtoteles kennt. Zunächſt liegt in der Fabel der Fall vor, welchen Ariſtoteles im Oedipus kennzeichnet: die eigentlich das tragiſche Grundmotiv in ſich bergende That liegt nicht in dem Stück, ſondern **vor** ſeiner Handlung. Dort wie hier wirkt ſie von vorneherein Verderben um ſich breitend und Unheil drohend, bis ſie durch Erkennung in volle Wirkſamkeit tritt. Dort erſtreckt ſich die Erkennung auf die befreundeten Perſonen, an denen das Schreckliche geſchehen, hier — die gleichfalls von Ariſtoteles angeführte Modification — auf das Geſchehen der gräßlichen That ſelbſt. In beiden Fällen aber wird — was die Hauptſache iſt — durch jene That und ihre Erkennung die völlige Wandlung aus Glück in Unglück für die handelnde Hauptperſon bedingt.

Nun aber der große Unterſchied: im Oedipus liegt die ganze Tragik in der Fabel, in der Zuſammenfügung der äußeren Ereig-

niſſe, ſie zeigt an dem erſchütterndſten Beiſpiele, bis zu welchem Grade der Menſch dem Schickſal unterworfen iſt; in dem mächtig ergreifenden Mitleiden mit dem Helden erfaßt uns zugleich das ebenſo ſtarke Gefühl der Unterwerfung unter den Götterwillen der Vorſehung, der uns Maß und Beſonnenheit, jene ehrfürchtige Scheu vor den alles Leben beherrſchenden Geſetzen, welche die Griechen die Furcht nannten, einflößt. Der Charakter des Oedipus hat an der Handlung den mindeſten Antheil: naturgemäß und geboten iſt zum größten Theil der Eifer, mit dem er dem Mörder des Laïos und ſeiner eigenen Herkunft nachforſcht; in den Verhältniſſen, die durch die Fabel gegeben ſind, liegt es abermals, in dieſer ihm vom Schickſal zugetheilten Stellung hart an dem Rande des Verderbens, daß er zugleich der Peripetie ſeines Geſchickes vollendet, durch ſein Handeln das Gegentheil des Gewollten vollbringt, und wir ſo in reißendem Umſchwunge ihn in den Abgrund des Unglücks hinabſtürzen ſehen. Dieſe in der Fabel liegende Verbindung von Erkennung und Peripetie macht die Oedipus-Tragödie in des Ariſtoteles Augen zu einer der allerſchönſten.

Wenn ſo im Oedipus der Schwerpunkt in der Einwirkung der tragiſchen Erkennung auf die Handlung der Fabel liegt, ſo beruht im Hamlet die ganze Tragik in der Wirkung jener Erkennung auf ſeinen Charakter! Denn wenn auch äußerlich die Handlung des Stückes ſich um die Ermordung des Königs dreht, — für das, was darin tragiſch, Furcht und Mitleid erregend auf uns wirkt, iſt es nur von nebenſächlicher Bedeutung, ob Hamlet die Rache an dem Schurken vollzieht oder nicht. Oder wie? Man denke ſich doch, er habe nun endlich die Gelegenheit und den Entſchluß gefunden, die Vergeltung zu üben, meinetwegen mag es ihm zuvor oder auch durch die That ſelbſt gelungen ſein, ganz Dänemark von der Exiſtenz des Verbrechens und ſeinem Rechte zu überzeugen, — wer möchte wohl glauben, daß dieſer Hamlet nun aufathmen wird von dem Druck

der Verzweiflung, der ihn niederhält, der ihm Lebensmuth und Lebensfreude geraubt und ihn gelehrt hat, sein Liebstes hinfort achtlos mit Füßen zu treten? Er hätte nun das Gebot des Geistes vollführt, nun wäre er frei und könnte ein weiser König und allmälig wohl auch wieder ein leidlich das Leben goutirender Mensch werden!

Oder macht ihn denn das eben, ihn für sich selbst verzweifelt und für die Andern verderblich, daß er jene That, die an seiner Lage, welche ihm das Schicksal aufgebürdet, so wenig ändern würde, daß er diese That nicht auszuführen vermag?

Nichts von alledem!

Das, was die Tragik des Stückes bedingt, liegt vor demselben, es ist das schamlose Verbrechen der Mutter und die am Vater geschehene Greuelthat! Nun erfährt er Beides, durch diese Erkennung wird der schwarze Todesschatten jener Tragik über ihn verhängt und so in das Stück eingeführt. Wirksam darin aber wird sie, wie jede Erkennung dadurch, daß sie einen Menschen trifft, der durch Verhältnisse oder Anlage, oder Beides so auf die schmale Grenze zwischen Glück und Verderben gestellt ist, daß eben diese Erkennung sein Schicksal entscheidet. Bei Hamlet sind die so bedingenden Verhältnisse in seinem Charakter gegeben; der Charakter allein bedingt aber niemals tragische Verwickelungen, sondern: daß einen so gearteten Menschen solche Schicksale treffen müssen, das ist das Tragische! Derselbe Mensch ohne gerade diese Begegnisse ginge frei durchs Leben; dieselben Begegnisse würden den tragischen Untergang vermeidlich werden lassen, außer gerade diesem Menschen: daß gerade ihn gerade dieses treffen muß, das ist das Tragische im Stück, wie in solchem Zusammentreffen die Tragik des Lebens liegt.

Und weiter! Was im Oedipus mit der Erkennung vereinigt die Peripetie bewirkt, das wirkt im Hamlet seine Charaktereigenthümlichkeit, und zwar gerade die besten Seiten seines Wesens

bringen ihn dazu, daß er mit seinem Handeln in den Fehler verfällt, — jenen tragischen Fehler, den Aristoteles im 13. Capitel bezeichnet, — welcher im Verlauf des Stückes ihn durch alle seine Maßnahmen das über ihm lagernde Unheil immer tiefer herabziehen läßt, daß es Freunde und Feinde und unbetheiligte Dritte, zuletzt ihn selbst verschlingt.

Von diesem Punkte aus eröffnet sich, wie mir scheint, überhaupt ein tieferer Einblick in das Verhältniß der modernen Tragödie zur antiken.

Es handelt Jemand in solchen Verhältnissen, daß er plötzlich sich an einer Stelle sieht, wo er etwas bewirkt hat, was allen seinen Wünschen und Plänen gerade entgegengesetzt ist, und zwar in einer für ihn oder Andere oder für alle Betheiligten unglückbringenden Weise. Der Vorgang erregt durch diese Peripetie unser Mitleid und unsere Furcht. Irrthümer oder Leidenschaftlichkeit haben den Handelnden nicht ohne Fehler von seiner Seite dazu geführt, aber was namentlich die Handlung tragisch macht, unsere Furcht und unser Mitleid erregt, ist der Umstand, daß die Personen auf die schmale Grenze zwischen Glück und Unglück durch das Schicksal gestellt sind, wo eben der Fehler ausreicht, die Peripetie zu erzeugen. Oder: in Unkunde wichtiger Verhältnisse befindet sich unter übrigens allen denselben Umständen der Handelnde, die plötzlich eintretende Kunde bringt das Unglück hervor, — und wir empfinden Furcht und Mitleid; oder sie befreit ihn zu seinem Glück aus einer Lage, in welcher er schon im vollsten Maße jene Empfindungeu bei uns erregt hat.

Hier beruht die Handlung auf Erkennung. In ebenderselben Weise, wie der Begriff der Erkennung in Bezug auf Personen angegeben ist, — nämlich als eine durch plötzlich erlangte Kunde bewirkte Sinneswandlung zur Freundschaft oder Feindschaft, von welcher Glück und Unglück abhängen, ferner am besten so, daß damit ein plötzlicher Schicksalsumschwung verbunden ist — können

aber auch gegenüber leblosen Dingen oder überhaupt allen Dingen gegenüber Erkennungen stattfinden. Also auch die plötzlich eintretende Erkennung obwaltender Verhältnisse, z. B. in Bezug auf Personenstand, Geburtsrechte, auf die Gemüthsdisposition entscheidend einwirkender, vorgängiger Verhältnisse, die so lange verborgen waren; ebenso, was Aristoteles ausdrücklich erwähnt, die plötzliche Entdeckung, daß Jemand eine That begangen hat, daß Jemand eine That nicht begangen hat, alles dieses sind tragische Erkennungen. Die zweite Entdeckung macht Othello in Bezug auf Desdemona, Posthumus in Bezug auf Imogen, die erste Brunhild im Nibelungenlied, — Hamlet in unserem Stücke.

Immer aber werden die Handlungen, in denen die Personen durch die Schicksalsverhältnisse in die so scharf begrenzte, unabweisbare Alternative zwischen Glück und Unglück gestellt sind, nur in geringer Zahl vorhanden sein. Ein Blick auf das tragische Repertoire bestätigt das: Sage und Ueberlieferung fast aller Völker bietet eine, dann auch vielfältig ausgebeutete, beschränkte Auswahl derartiger erlesener tragischer Sujets dar. Die concentrirte Kraft, die bei solchen Stoffen in den Situationen liegt, gestattet nicht nur, sondern verlangt, indem sie geringeren Raum für die Nachahmung der Handlung selbst in Anspruch nimmt, als Gegengewicht eine breitere Entfaltung des von Seiten des Dichters hinzugethanen Gedankeninhalts (der διάνοια), — der ja deswegen von Aristoteles als ein besonderer Haupttheil der Tragödie angeführt wird, — und des durch die Schönheit versöhnenden und individuelle Zustände zum Ideal erhebenden melischen Schmuckes. So ist die antike Tragödie beschaffen, und deshalb bedarf sie des Chores.

Wie konnten die Modernen dem Mangel solcher Stoffe abhelfen?

Wenn es ihnen an so eigenthümlich und in so seltener Weise begrenzten Schicksals-Situationen fehlte, so konnten sie nur

selten in dem von Aristoteles geforderten Sinne eines plötzlichen Umschwunges die Peripetie und ebenso selten im Sinne einer plötzlich wirkenden Veränderung von Unkunde in Kunde die tragische Erkennung zu Stande bringen. Dennoch blieb ihnen der Raum, den Grundbedingungen der tragischen Handlung auch im aristotelischen Sinne gerecht zu werden.

Irrthum oder Leidenschaftlichkeit oder andere in der Charakteranlage begründete Fehler verursachen oder befördern die Unkunde, auf welche nach verhängnißvoller That des Helden die tragische Erkennung erfolgt, — oder mißleiten, verwirren und hemmen seine Maßnahmen, daß sie vernichtend das Gegentheil des Gewollten hervorbringen. Beides, Peripetie und Erkennung, kann aber hier nicht in der durch eigenthümliche Schicksalslage bedingten plötzlichen Weise geschehen: sie müssen also allmälig zu Stande gebracht werden. Leichter als jene ausnahmsweisen tragischen Situationen sind solche auszufinden sowohl, als zu ersinnen, in denen, statt daß die Verwickelung vorzugsweise in den Verhältnissen liegt, und die Charaktere nur in zweiter Linie sie unterstützen, umgekehrt die Verwickelung vorzugsweise in den Charakteren liegt, und die Verhältnisse nur in zweiter Linie sie unterstützen.

Jene haben eine größere dramatische Kraft, diese ein höheres philosophisches Interesse; jene erfordern die höchste Simplicität in der Darstellung der Handlung und der Charaktere, diese vielfache Erweiterung der Haupthandlung durch mannigfache Nebenhandlungen und die sorgfältigste psychologische Charakteristik; jene bedürfen des idealen Schmuckes des Chores und der Musik, diese begnügen sich, was die Idealität der Nachahmung betrifft, mit dem Metrum und verwenden den Gedankeninhalt — Dianoia — als Mittel zur Darstellung der Charaktere — der Ethe.

Deswegen kann Aristoteles sagen, die Tragödie ahmt Handlungen nach, die Charaktere nur um der Handlungen

willen. Von der modernen Tragödie kann man sagen: Durch die Nachahmung der Charaktere gelangt sie zum Aufbau von Handlungen — zu der *σύνθεσις πραγμάτων*-, und dieser letztere ist überall durch jene bestimmt. Die antike Tragödie ist mehr drastisch als ethisch, die moderne mehr ethisch als drastisch.

Vorwiegend auf ethischem Wege, also vornehmlich durch die Charaktere bedingt, — wiewohl natürlich die Mitwirkung des Schicksals ja niemals fehlen kann, wie aus dem Obigen hervorgeht, — vollzieht sich bei den Neueren die Peripetie demgemäß allmälig im Sinne eines Umschwunges der Handlung, welcher herbeigeführt wird durch eine Verdüsterung des Gemüthes, die Unheil, oder eine Klärung desselben, die glückliche Lösung bringt, wie bei Goethes Iphigenie. Ebenso die Erkennung als ein allmälig, innerhalb der Charakterentwickelung erfolgender Uebergang von der völligen Unkenntniß zur vollen Kenntniß.

In dem entwickelten, erweiterten und übertragenen Sinne finde ich Peripetie und Erkennung in ganz vorzüglicher Schönheit in Shakespeares König Lear. Er handelt aus leidenschaftlicher Verblendung und völliger Unkenntniß. Er bewirkt durch sein Handeln die völlige Peripetie seines Schicksals, und zwar nicht in plötzlichem, durch die Verhältnisse bedingtem Schicksalsumschwung, sondern in einer allerdings durch die Umstände beförderten, aber durch die ihrer inneren Natur nach stattfindende Entfaltung der Charaktere hervorgebrachten gänzlichen Aenderung der Verhältnisse zu dem Gegentheil des von dem Handelnden Gewollten.

Sein Unglück wird aber höchst bedeutend geschärft und zur eigentlichen tragischen Höhe erst gesteigert durch die in demselben Verlauf und auf dieselbe Weise eingetretene allmälige, aber völlige Umwandlung seiner Unkenntniß in Kenntniß. Denn die Erkennung Gonerils und Regans einerseits und andrerseits Cordeliens in ihrer richtigen Gestalt ist in der

tragiſchen Handlung des Lear nicht ein bloßes Reſultat, ſondern ſie wirkt ſelbſt als ein wichtiger Factor der Handlung weiter hervorbringend mit. Durch ſie erſt erſcheint der wahnſinnige Schmerz und die wahnſinnige Verzweiflung des verſtoßenen Vaters, des Königs in Lumpen, in tragiſcher Größe motivirt; ſie auch bringt das eigentliche Ende der Handlung bedingend hervor.

Noch anders aber iſt die Sachlage im Hamlet, und es iſt kein Zufall, daß dieſes Stück immer wieder die allgemeine Bewunderung vorzugsweiſe erweckt hat, trotz der Verunglimpfungen der Kritik, ſondern vielmehr ein in den Geſetzen der dramatiſchen Technik völlig begründetes Reſultat.

Mit einer Schickſalsanlage, die ganz in dem Sinne der antiken Tragödie, wie es im Oedipus geſchieht, das tragiſche Verhängniß auf die Erkennung einer vor dem Stücke liegenden Schreckensthat (δεινόν) gründet, durch welche das Unglück des Helden entſchieden wird, verbindet das Stück die vollendetſte Durchführung der tragiſchen Peripetie in dem geſchilderten modernen, ethiſchen Sinne aus der durch die Charakteranlage des Helden nothwendig bedingten Handlungsweiſe deſſelben. Es verbindet deshalb die durch nichts Anderes zu erreichende dramatiſche Gewalt, in welcher die antike Tragödie das Schickſal mächtig ergreifend unmittelbar uns gegenüberſtellt, mit der unſerem modernen Bewußtſein vertrauten und unſere ſittliche Anſchauungsweiſe befriedigenden Begründung der tragiſchen Kataſtrophe in der unter perſönlicher Verantwortung ſtehenden Handlungsweiſe des Helden.

Es gilt nun, das Geſagte durch die Betrachtung des Stückes näher zu erweiſen und zu begründen!

IV.

Was hat der Dichter aus der alten, dem Saxo Grammaticus entstammenden Sage beibehalten? Zunächst die Hauptsache, die Grundlage der Situation: Hamlets Vater, durch den eigenen Bruder getödtet, seine Gattin von diesem gewonnen, sodann Hamlets fingirten Irrsinn, der schon in der alten Sage in einer Mischung von Scharfsinn und Tollheit sich äußert. Dies ist das Wesentliche; von den übrigen Zügen der Sage, die, ohne das Ganze zu alteriren, auch verändert werden können, sind noch beibehalten die Unterredung mit der Mutter und der dabei stattfindende Todtschlag und das Motiv zu der Rosenkranz und Güldenstern betreffenden Episode; ganz äußerlich vorgezeichnet ist in der ursprünglichen Sage das Verhältniß zu Ophelia.

Versuchen wir nun, uns zu vergegenwärtigen, wie der Dichter diesem Stoffe gegenübergetreten, ob wir an den vorgenommenen Veränderungen und Zusätzen vielleicht von seinen Absichten etwas zu errathen vermögen.

Er läßt das Stück beginnen, ohne daß Hamlet die auf seine Familie gehäuften Verbrechen kennt, und macht ihn durch die Geistererscheinung, die er gleichfalls in der Belleforestischen Novelle schon vorfand, damit bekannt. Die tragische Gewalt, die in diesem Hauptmotiv der Fabel liegt, hat er in ihrer vollen Wucht erkannt und, in der ganzen Tiefe und Breite aller ihrer Consequenzen sie ergründend, ihr die höchste Furchtbarkeit für die dramatische Darstellung ertheilt. Und zwar geschieht dieses dadurch, daß er für die in dieser gegebenen Schicksals-Situation handelnden Personen diejenigen Charaktere erfand, in welchen die Schicksale der Fabel, welche anders geartete Menschen weniger furchtbar berührt hätten, im allerhöchsten Maße die uns zu Furcht und Mitleid bewegenden Wirkungen hervorbringen mußten. Von da ab ist er Herr des Stoffes und

wirft den übrigen Theil der Fabel bis auf wenige daraus geschöpfte äußere Anregungen fort.

Der Hamlet der Fabel erreicht durch seinen erkünstelten Blödsinn, was er will, er führt seinen wohlangelegten Plan durch. Dem argwöhnischen Oheim gegenüber gewinnt er Zeit, auf der Reise nach England lenkt er den gegen ihn gerichteten Streich auf das Haupt seiner Begleiter, nach der Vermählung mit der englischen Königstochter kehrt er heim, tödtet den König, der ihn für todt gehalten, und wird, nachdem er vor dem Volke seine That gerechtfertigt, selbst zum Könige erwählt. Hier wäre also das, was Werder mit so großem Nachdruck und mit so triumphirender Siegesgewißheit unaufhörlich spöttisch von den „Herren Kritikern" verlangt, einfach von der alten Sage, die Shakespeare verwarf, vorgezeichnet. Der Prinz, thatkräftig zur Rache entschlossen, und zwar zu einer Rache, die ihm zugleich und dem Lande hilft, wählt die schlauesten Mittel, um dem Könige beizukommen, und vermag die gegen jenen vorgebrachten Beschuldigungen schon dadurch zu rechtfertigen, daß er die neuen, gegen sein eigenes Leben geplanten Verbrechen ja als Zeugnisse dafür vorbringen kann. Wenn Shakespeare das gewollt hätte, wie wäre es ihm dann erst gelungen, durch in diesem Sinne erfundene Zuthaten diesem Verfahren die größte Planmäßigkeit, dem Erfolg die stärkste Evidenz zu geben, ihm, dem Meister in solchen Dingen. Er wollte es aber nicht. Wie will man annehmen, er hätte da er es nicht wollte, nun die Fabel in solcher Weise umgestaltet, daß wir, ohne daß er je eine Silbe davon verräth, den Prinzen das ganze Stück hindurch in den Werderschen „Eisenklammern der Situation" erblicken, die ihm gar kein menschenmögliches Mittel gewährt „die Strafe zu vollziehen, ohne das Recht zu erschlagen"!

Weshalb hat Shakespeare weder das eine noch das andere gewollt?

Er konnte es nicht wollen, denn weder das eine noch das andere ist tragisch!

Ein Mensch, der in so unglücklicher Lage über so schreckliche Angriffe des Schicksals triumphirt, dem die Rache gelingt, und der in der neugeschaffenen Situation die Kraft und die Mittel zu neuem Leben und Schaffen gewinnt, gleichviel, ob er, wie der Hamlet der Sage, nachher durch andere Umstände das Leben verliert oder nicht, der hat sich eben zu helfen gewußt und Großes und Schweres überwunden. Er ist aber der Charakter nicht, an dem jene gegebene Schicksals-Situation ihre volle tragische Schwere erweist, deshalb konnte ihn Shakespeare nicht brauchen.

Ein Mensch aber, der in solcher Lage unaufhörlich nach Mitteln einer solchen, Alles noch zum Bessern führenden Rache suchte, sie aber nicht finden könnte, der wäre ganz und gar untragisch! Denn dadurch, daß er diese Mittel sucht, wäre er jenem Ersteren völlig gleich, dadurch, daß er sie nicht findet, ihm nur insofern ungleich, als er nicht so klug und nicht so geschickt ist; einem solchen Menschen aber, wenn er nun die Unmöglichkeit einer erfolgreichen Strafe (im Werderschen Sinne) einsähe, während doch seine Thatkraft in allem Uebrigen ungebrochen, durch kein in ihm selbst liegendes, unüberwindliches Hinderniß gebrochen wäre, dem bliebe dann doch wenigstens die rücksichtslose Rache, die er, wenn nicht anders, durch jenes stolze und unauslöschliche Wahrheitssiegel, das in der unbekümmerten Hingabe der eigenen Person liegt, noch immer zu einer gerechten Rache zu stempeln vermag; dann wäre er immer noch ein tragischer Held! Dadurch aber, daß er also das eine nicht vermöchte, das andere unterließe, dadurch wäre er eben ganz und gar untragisch! Denn dadurch, daß das Schicksal neben ihm, ihn als blindes Werkzeug gebrauchend, geräuschlos das Gericht, an dem er verzweifelte, wirklich vollzöge, wür-

den seine eigenen Mißerfolge, weit entfernt tragisch zu sein, in ihrer Unzulänglichkeit erst recht beleuchtet.

Das wäre eine sehr schlechte Tragödie, die sehr wenig zu überzeugen und noch weit weniger zu rühren vermöchte, in welcher der Held das ganz Richtige wollte, wodurch das wesentlich Tragische seines Geschickes gewendet werden könnte, aber aus Mangel an Einsicht es nicht vermöchte. Wir würden vor dem Schicksale, das mit etwas mehr Geschicklichkeit hätte vermieden werden können, keine sonderliche „Furcht" empfinden, obwohl wir ja als immerhin sehr unerwünscht es erkennen würden und mit dem Untergang eines solchen Helden kein sonderliches „Mitleid", wenn wir ihn auch recht von Herzen bedauerten. Warum brauchte denn ein solcher Dänenprinz nicht sein Ansehn, was er bei allem Volke hat, bei der Schiffsmannschaft, entdeckte ihr den nichtswürdigen Plan gegen sein Leben, ließe sie die beiden schurkischen Botschafter verhaften und kehrte heim, Aufruhr und Tod mit sich bringend? Warum versuchte er es nicht wenigstens?

Wie ist nun Shakespeare verfahren? Das Verhängniß, welches das Schicksal über Hamlet gebreitet hat, läßt er die volle tragische Wucht gewinnen einmal dadurch, daß es aus dem Munde des Geistes in plötzlicher Enthüllung ihn vor unsern Augen trifft, wodurch es die Bedeutsamkeit der aristotelischen „Erkennung" gewinnt. Sodann aber zeigt er uns in Hamlet schon zuvor und dann in Allem, was wir später von ihm sehen, einen Charakter, der wie kein anderer dazu geschaffen ist durch Anlage und Gewöhnung, gerade dieses Schicksal am schwersten zu empfinden; ja noch mehr: der einzige Weg, der ihn völlig zu Boden drückenden Last zu entgehen oder sich ihrer zu entledigen, ist ihm durch diese selbe Natur seines Charakters verschlossen. Um so tragischer, daß gerade *ihn dieses* Geschick getroffen, weil es die mit seinen besten Eigenschaften nothwendig verknüpften Mängel sind, die ihm die unentrinnbare Qual bereiten. Nur ein so tief und wahr empfindender, ein so edel denkender Mensch konnte

durch dieſes Schickſal ſo im innerſten Leben getroffen werden, gerade dieſes Allumfaſſen aber des Fühlens und des Denkens, mußte es ihm ſo erſchweren, dieſer Aufgabe gegenübergeſtellt nicht zu irren: ſie wird ſein Verderben und richtet Verderben an rings um ihn her. Denn zwei Wege giebt es, nachdem er das Gebot des Geiſtes empfangen, für ſeine Rettung. Der erſte iſt: er vollzieht die Rache ſogleich. Dann gelingt es ihm entweder, das Volk von der Gerechtigkeit ſeiner Sache zu überzeugen, und dann iſt Alles leidlich in Ordnung, oder er geht bei der That zu Grunde, aber er hat ſeine Seele von ihrer Laſt befreit, da er dem gehorcht, was er als ſeine klare Pflicht erkannt. Nur die letzte Alternative käme hier in Betracht, da die erſte, wie wir ſahen, ganz untragiſch wäre. Warum handelt denn Hamlet nicht ſo? Fürchtet er den Tod? Das wird Niemand glauben, denn wir hören von ihm, daß er tapfer iſt, und wir ſehen aus Allem, was er ſagt und thut, daß er das Leben gering achtet nach dem, was er erfahren, und der Tod, der ihm von außen käme, ihm eine Erlöſung wäre. Alſo erkennt er die That nicht als ſeine klare Pflicht? Da liegt die Schwierigkeit der Frage, da beginnt die Region ſeines Denkens, die ihm ſelbſt dunkel und verborgen iſt. Zu ſolcher That gehört, daß ſie, aus der Seele des Thäters entſprungen, ihn ohne Beſinnen mit ſich fort reißt, daß die allgemein geltende Satzung, welche die Blutrache fordert, in ihm ſelbſt den ſtärkſten Widerhall findet; dann iſt ſie dem Rächer die heilige Pflicht, deren Erfüllung ihm ſogar gegen die Erinnyen zuletzt Recht läßt.

Hier erſcheint die That dem, der ſie thun ſoll, als Pflicht nur, inſofern jenes ſeiner Zeit als giltig erſcheinende Geſetz ihm von außen her, wenn auch durch die heiligſte Stimme aufgelegt wird. Alles, was in ihm an Liebe zu dem Gemordeten, an Pietät für ſeinen Befehl, an Haß und Abſcheu gegen das Böſe iſt, richtet ſich in ihm empor und treibt mit vereinigter Kraft

ſein Herz dazu an, daß es ſich zu jener Leidenſchaft der Rache entzünde, die dennoch nicht in ihm iſt.

Unaufhörlich mahnt ihn die Erinnerung an das Geſehene und Gehörte, „*jeder kleinſte Anlaß verklagt ihn*“ vor ſich ſelbſt und fordert von ihm die Erfüllung einer Pflicht, die als *Pflicht ihm erſcheint*, gewiß und unzweifelhaft, und die dennoch nicht als ſolche in ihm *lebendig wirkt*. Und hier liegt der Grund, warum ihm auch der *zweite Weg*, zur Ruhe zu gelangen, verſchloſſen iſt, auf welchem er freilich dem tragiſchen Conflicte ganz enthoben ſein würde. Das Verhalten des vollkommenen Weiſen löſt alles Weh und ſchlichtet allen tragiſchen Kampf, indem es die Leidenſchaft beſchwichtigt und den Irrthum klärt. Selbſt der Fluch, der auf der böſen That ruht, verliert vor der Weisheit ſeine fortzeugende, Schlimmes gebärende Kraft. Wo jene vollkommene Verbindung tiefen und zugleich maßvollen Fühlens mit dem richtigſten Denken geſchloſſen iſt, auf der die Weisheit beruht, da iſt die Vergeltung einer Gewaltthat durch die andere eine Thorheit und die Blutrache ein Verbrechen. Man braucht dabei nicht an die excentriſche Selbſterniedrigung ſich in ſich ſelbſt beſpiegelnder Demuth zu denken, ſondern man ſtelle ſich ſtatt deſſen die männlich gelaſſene, kraftvolle Ergebung, vor mit welcher ein Sokrates an ſich ſelbſt das gewaltthätige Unrecht erduldet, und mit der ein Plato, wahrlich nicht als Sophiſt und Declamator, den Satz vertheidigt, daß Unrecht leiden beſſer ſei als Unrecht thun. Ich ſage, dieſe Geſinnung, welche die Griechen die Sophroſyne nannten, löſt die Tragödie auf, welche vielmehr die Darſtellung von Handlungen ihres Widerſpiels iſt. Schon die angeführten Beiſpiele zeigen, daß es zu allen Zeiten in cultivirten Völkern ſolche Geſinnung gegeben, es iſt auch der Natur der Sache nach nicht anders möglich. Immer wird ſie im handelnden Leben äußerſt ſelten ſich bethätigen, und immer wird ſie bei Naturen, deren Schwerpunkt in der Bethätigung ihres Denkvermögens liegt, und welche durch die Pflege der Vernunft eine

ſehr große Fähigkeit, die Empfindungskräfte in richtigem Maß zu erhalten, gewonnen haben, die vorherrſchende Geſinnungsweiſe werden müſſen. Ein ſolcher Charakter, in die Lage Hamlets verſetzt, würde die ihm von dem Geiſte geſtellte Aufgabe ablehnen müſſen, da die höhere Inſtanz ihm nicht geſtattet, ſie auf ſich zu nehmen; er würde der Vorſehung das Gericht überlaſſen und freilich ſeinerſeits die Herſtellung des Rechtes auf Erden, im Gegenſatz zur Rache, mit allen Kräften betreiben zu müſſen glauben. So würde er zur Seelenruhe gelangen können, und das Tragiſche würde, ganz undarſtellbar, für ihn in dem hinter ihm liegenden Kampfe beruht haben. Was den Geiſt angeht, ſo würde er einem Solchen nicht haben erſcheinen können; wenn aber dennoch in einem Momente der Rückkehr ſonſt überwundenen Sturmes der Empfindungskraft, derartige Stimmen von ihm gehört, oder gar derartige Geſichte von ihm geſehen wurden, dann würde in ihm das, was Hamlet einmal flüchtig anwandelt, das Bleibende und Siegende ſein: er würde ſolche Stimmen und Geſichte, ſei es als irrige Erregungen des eigenen Gemüthes, ſei es als trügeriſche Verlockungen einer äußeren feindlichen Macht zum Schweigen bringen und zu bannen wiſſen.

Solch ein Charakter aber iſt Hamlet nicht und deshalb iſt er ein tragiſcher Charakter. Das, was ihn an der Rache hindert, iſt ihm ſelbſt ein Problem, und deshalb mußte es für uns Alle ein Problem bleiben, und hier liegt das Räthſel, das die Kritik nicht zur Ruhe kommen läßt, und das auch Goethe bei ſeinem tiefen Blick in das Innere des Stückes nicht zu voller Befriedigung und zum Abſchluß gelangen ließ. Die Kritik hat gemeint, über ihn hinaus gehen zu müſſen: ſtatt ihn zu übertreffen, hat ſie ihn vielmehr bei Weitem nicht erreicht. Keiner ſeiner Nachfolger hat dieſes liebevolle Verſtändniß für die Wahrheit und den Adel von Hamlets Natur gehabt, wie es Goethe empfunden und ausgeſprochen hat. Erſt Werders

Verdienst ist es gewesen, dies mit dem größten Nachdruck hervorzuheben, — gerade das hat ihm sicherlich die meiste Beistimmung erworben, — freilich schießt er nach der anderen Seite über das Ziel hinaus.

Goethes Schilderung des Charakters ist unvergleichlich schön und treffend, nur ein Kleines fehlt, ein Weniges, das dennoch dem Zünglein der Wage verwehrt, ganz zur Ruhe zu gelangen, und das beruhigende Erklingen der vollen Harmonie verhindert. Zu sehr stellt er das Hemmniß in Hamlets Natur als einen Mangel an Kraft, „an sinnlicher Stärke, die den Helden macht", dar, zu wenig als eine nothwendige Aeußerung der in ihm strömenden Kräfte! Zu wenig ferner bringt er die gerade diesen Charakter nothwendig so furchtbar belastende Natur der ihm bereiteten Schicksalssituation in Anschlag: ein Zuwenig in der Schätzung der beiden Hauptfactoren des Stückes, der Schicksalsverwickelung und des Charakters seines Helden.

„Mir ist es deutlich, was Shakespeare habe schildern wollen," sagt Wilhelm Meister: „eine große That, auf eine Seele gelegt, die der That nicht gewachsen ist." „Er geht unter einer Last zu Grunde, die er weder tragen noch abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer." Ist es denn eine „große That", die von ihm gefordert wird, die Rache an einem perfiden Schurken? Ist es ihm „zu schwer", sein Leben zu riskiren, oder zaudert er, weil er den rechten Moment für die That auszufinden nicht fertig wird, er, der, als der Corsar sein Schiff entert, der Erste ist, zum Kampf hinüberzuspringen? Weshalb also ist er der That „nicht gewachsen"? Das ist es: ohne ihr mit Bewußtsein „entwachsen" zu sein, wie der wahre Weise es wäre, hat er doch, ohne es zu wissen, die ganze Natur in sich, alle Anlagen, und zwar diese Anlagen hoch cultivirt, die ihn von der That zurückhalten, den Arm ihm lähmen, ohne daß er inne wird,

was ihn hält, den Sinn ihm erfüllen, ohne daß er ihrer gewahr wird; denn ein seiner ganzen Natur sich entgegensetzendes Schicksal reißt sein bestes Fühlen unaufhörlich nach einer Seite hin fort, nach der seine innerste Natur zu folgen sich sträubt. Zugleich hat dieses selbe Schicksal ihn in diesem selben, seinem besten Fühlen und in dieser seiner innersten Natur so tief verwundet, daß bei der Zerstörung aller seiner Lebenshoffnungen in dem Widerstreit seines gesammten Wesens vollends Sicherheit und Klarheit der Ziele ihm verloren gehen. Die seltenste Beanlagung ist ihm zugefallen, die, wenn das Schicksal ihm günstig wäre, ihn zu den größten Leistungen befähigen würde; Gaben, die sonst sich gegenseitig auszuschließen pflegen, sind vereinigt und zwar jede im höchsten Grade bei ihm vorhanden: die reichsten, zartesten und feurigsten Empfindungskräfte und das klarste und durchdringendste Denkvermögen. Wenn sonst die Zartheit oder die Leidenschaftlichkeit der Gemüthsanlage leicht die Objectivität der Beurtheilung beeinträchtigt, wenn umgekehrt hervorragende Klarheit und Schärfe und damit nothwendig zusammenhängende, bedeutende Cultur der intellectuellen Anlage oft von einer gewissen Kälte des Fühlens begleitet wird oder sie auch mit hervorbringt, so ist bei Hamlet beides in so wunderbarer Weise gemischt, es tritt so gleichzeitig beides mit, neben und zwischen einander hindurch hervor, — wie nur bei Shakespeare selbst.

Solche Naturen in ihrer normalen Entwickelung sind berufen, das Größte zu schaffen, allerdings vorzugsweise, so scheint es, auf den Gebieten der reinen Denk- und Phantasiethätigkeit, als Gelehrte und Künstler; sollte nicht aber auch derselbe höchste Verein jener besten Eigenschaften auch den eminent praktischen Mann, den größten Staatsmann machen? Man sagt: nein! Das allzuviele Denken lähmt das Handeln, die Reflexion ist der Ausbildung der Willenskraft leicht hinderlich. Ebenso: leicht erregbares und dann stark und nachhaltig aufwogendes Gefühl

iſt in gleicher Weiſe oft ein Hemmniß für die praktiſche Wirkſamkeit. So ſagt man, weil ſolche Erſcheinungen täglich das Leben aufweiſt. Es iſt aber dennoch wahr, daß zu dem größten Staatsmann der größte Menſch gehört, und daß zu dem größten Menſchen die reichſte Ausſtattung gerade mit den Gemüths- und Verſtandeskräften erforderlich iſt. Nur bringen die größten Anlagen auch die größten Gefahren und verlangen die ſchwerſte Arbeit, die ſtärkſte Zucht, von außen heran und von innen heraus, und — hierin zeigt ſich die Abhängigkeit des Menſchen von allen äußern Bedingungen ſeiner Exiſtenz, auch von den weit vor ihm liegenden, das heißt, von dem Schickſal überhaupt — die förderlichſte Vereinigung der für ihre Entfaltung günſtigen Umſtände, wenigſtens die Ausſchließung des Verderblichen, wenn nicht das Drohende einer reichen Naturanlage die Ueberhand gewinnen, oder doch ihr Großes ungenutzt bleiben ſoll. Wie wohl „mancher Cäſar unerkannt hinter dem Pfluge hergegangen iſt", ſo iſt auch wohl ſo manche fürſtliche Kraft durch die Ungunſt der Zeiten und der Umgebung zu Grunde gerichtet. Man denke ſich einmal das Genie Friedrich des Zweiten von dem Schickſal dem Sproſſen eines Auguſt von Sachſen zugetheilt, dieſes ſo reizbare und empfängliche Gemüth den Einwirkungen und den Traditionen jenes Hofes überliefert ſtatt der eiſernen Zucht eines Friedrich Wilhelm I., dieſen reichen und univerſellen Geiſt ohne Halt und Schranke hingeriſſen von den künſtleriſchen und intellectuellen Impulſen des philoſophiſchen Jahrhunderts, ſtatt durch die imponirende Gewalt der preußiſchen Staats-Raiſon frühzeitig dazu geführt, die Größe in der Beſchränkung zu finden. In der That läßt ſich wohl kaum ein Beiſpiel finden, welches ſo laut und überführend Zeugniß davon gäbe, daß je ſchwereren Kampf das Uebergewicht des Geiſtes- und Gemüths-Reichthumes erfordert, in deſto größerer Herrlichkeit gerade die willensſtarke Perſönlichkeit, die Vollendung menſchlichen Weſens, zur Erſcheinung gelangt. Selbſt die ſchweren Leiden, ja die Uebel

der strengen Schicksalszucht erscheinen unter diesem Gesichtspunkte dem Rückblickenden als Wohlthaten der Vorsehung, sofern sie nur in etwas beigetragen haben, die Nothwendigkeit und die Richtung jenes Kampfes klarzustellen und sie aufzudrängen. Das ist der Sinn des gewaltig Alles beherrschenden Schicksals, daß hierin für die Gesammtheit wie für jeden Einzelnen Glück und Unglück, ja die Richtung auf die Wahl des Guten oder Bösen sich abhängig erweist keineswegs von ihm selber allein, sondern zum großen Theil von Dingen und Thaten, die er ererbt mit dem Leben selbst, im Wesentlichsten beeinflußt von dem Zwang der ihn umgebenden und bestimmenden Verhältnisse. Keinem bleibt Leiden erspart, wohl dem, der aus dem Leiden schon frühe jenen „besonnenen Sinn" sich gewinnt, daß nicht das Schicksal „noch zuletzt ihn zwingt, nun weise zu werden im Alter!" Daran aber erkannten die Griechen am meisten die erschütternde Gewalt des Unterwerfung fordernden Schicksals, wenn sie aus der Väter Zeit und Vorzeit her anhebend es zerschmetternd auf die Söhne und Enkel fallen sahen, wie es, den Besten sich nahend, die unbewehrte Stelle trifft, so daß sie schutzlos in einem Meer von Leiden untergehen!

So steht Hamlet in einer Zeit, die aus den Fugen ist, die mit ihren faulen Dünsten ihm Gift entgegenhaucht, Gift, das Keinen mit so tödtlicher Lähmung trifft wie ihn, der die Heilung bewirken soll. Weit eher ist zu solchem Werk ein Fernestehender befähigt, wie Fortinbras, und doppelt überzeugend klingt aus dessen, des ganz entgegengesetzt Gearteten Munde das anerkennende Zeugniß: „Er hätte, wär' er zum Throne gelangt, unfehlbar sich höchst königlich bewährt." „Da bricht ein edles Herz! Gute Nacht, mein Prinz! und Engelschaaren singen dich zur Ruh!" so ruft der edle und besonnene Horatio ihm nach. Es ist kein Grund vorhanden, wie man gethan hat, die Lobsprüche in Ophelias Munde für Uebertreibungen mädchenhafter Schwärmerei zu nehmen, denn Alles, was wir über Hamlet hören, stimmt damit

genau überein. Alles, was wir zu seiner Charakteristik hören, und Alles, was wir von seinen Thaten erfahren, endlich Alles, was wir ihn selbst thun sehen, Alles bis auf das Eine, daß er einen durch das Gesetz der Blutrache geforderten Mord nicht zu vollziehen vermag. Von alledem aber, was diese dumpf lastende Schwermuth über sein Geschick in ihm das ganze Stück hindurch hervorbringt, von allem jenem Druck, jener Zerstörung seines Gemüthes und jener Zerrüttung seines Willens erfahren wir aus dem Munde seines schlimmsten Feindes, des Königs, daß es dem, was er früher war, in Allem widerspricht, daß „noch der äußere, noch der innere Mensch dem gleichet, was er war".

Alles bestätigt Ophelias Schilderung Hamlets: „des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge, des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung, der Sitte Spiegel und der Bildung Muster, das Merkziel der Betrachter!"

Weit entfernt, es an Muth fehlen zu lassen, übertrifft er, wo es darauf ankommt, alle Andern: in der Scene mit dem Geist, die wir sehen, in dem Gefecht mit dem Corsaren, von dem wir hören; er ist entschlossen und geschickt im Ringen und Fechten, er zeigt sich dem als Meister in solchen Künsten bewunderten Laertes zweimal überlegen. Nur hat er nicht wie jener hierin den Schwerpunkt seines Wesens, sondern Kraft und schneller Muth sind eingeschlossen und umhüllt von edler Sitte und von hoher Bildung. So hätte er, von dem Schikal nicht so schlimm gekreuzt, „unfehlbar" diesen Verein der besten Eigenschaften „höchst königlich bewährt".

Das Stück aber zeigt ihn uns von vorneherein von schweren Wunden getroffen, in einem Zustande des Leidens, welches seine besten Eigenschaften nicht allein außer Kraft setzt, sondern wie ein böses Fieber ihre Stärke sich gegen ihn selbst wenden läßt: durch die furchtbare Erkenntniß, die es dann gleich in den ersten Scenen über ihn bringt, wird dieses Fieber auf seinen Höhepunkt gesteigert und kehrt vollends seine Grundempfindungen um.

Zuerst drückt ihn die Schwäche und der Wankelmuth der Mutter zu Boden. Nur ein Mensch, von der leidenschaftlichsten Art zu fühlen, von der größten Zartheit und Stärke der edelsten Empfindung, der Pietät, kann aus solcher Erfahrung so hervorgehen wie Hamlet. Und dies ist das Erste, woran sich Shakespeares Weisheit in der Anlage dieses Charakters zeigt, den er so erfinden mußte, wenn er diesem Stoffe die tragische Vertiefung geben wollte. Ja! einem Andern wäre diesem schlauen, geschmeidigen Könige gegenüber, der sich bisher noch keine Blöße gegeben hat, dennoch, weil er allen seinen Aussichten in den Weg trat, weil er die Mutter durch Schmeichelei gewann, so rasch den Gatten zu vergessen, die Bitterkeit des Hasses gegeben gewesen und hätte ihn in die Bahn eines frondirenden Ehrgeizes geworfen. Nicht so dem Hamlet! Es ist doch ein Zeichen seiner edelsten Gemüthsart, das in keiner Weise seine Willenskraft compromittirt, wenn dieser frische Schmerz um den verlorenen unvergleichlichen Vater und diese brennende, vernichtende Scham, daß das Verehrungswürdigste, die fromme Scheu und die liebevolle Achtung vor der Mutter, ihm zertreten und geschändet vor die Füße geworfen ist, wenn dieser Gram und dieser Schmerz vereinigt alle andern Gedanken aus ihm verscheucht hat, und allein das tiefe Gefühl der Vernichtung aller Fähigkeit, zu achten und zu lieben, in ihm übrig ist! Und nun sieht er sich umgeben von der gedankenlos und gefühllos zustimmenden Menge, er sieht sich auf Schritt und Tritt aufs Unerträglichste beleidigt von der rohen und üppigen Schwelgerei der Freudenfeste, mit denen die zum Siege gelangte Gemeinheit ihren Triumph feiert. Von so tiefer Herzenswunde kann nur die Zeit heilen und zweckmäßige Bethätigung, welche den zurückgedrängten Kräften wieder Entfaltung gewährt. Beides aber fehlt ihm, denn die ganze Handlung bis zu Polonius Tod und Hamlets Reise nach England vollzieht sich in der kürzesten Zeit: Es ist vollkommen unverständlich, wie man hat annehmen können, daß Hamlet seine

Wahnsinnsrolle zwei Monate hindurch spiele, daß er in dem Wohlgefallen an seinem „geistreichen Spiel" die Zeit hinzöge. Denn abgesehen von der Trivialität in Hamlets „zwei Stunden", die er dann, Ophelias „zweimal zwei Monate" überhörend, in „zwei Monate" corrigirt, oder in seinen „zwei Monaten", „in einem Mond" des ersten Actes eine stichhaltige chronologische Angabe finden zu wollen, ist ja der Gang des Stückes für die Kürze der Zeit bis zu der englischen Reise unwiderleglich überzeugend. Alles, was wir von Hamlets Wahnsinn hören, stellt den Eindruck desselben als einen neuen, frischen, ganz kürzlich erfahrenen hin. Ophelia kommt athemlos zu ihrem Vater: „O lieber Herr, ich bin so sehr erschreckt!" und theilt ihm den seltsamen Besuch Hamlets mit, und Polonius, der ihr doch im ersten Acte den Verkehr mit Hamlet verboten: „Sagt, gabt ihr ihm seit kurzem harte Worte?" Ophelia: „Nein bester Herr, nur wie ihr mir befahlt, wies ich die Briefe ab und weigert' ihm den Zutritt." Den König treibt die erste Wahrnehmung von Hamlets Verwandlung zu Vorsichtsmaßregeln, er empfängt Rosenkranz und Güldenstern mit den Worten:

„Wir wünschen nicht nur sehnlich, euch zu sehn.
Auch das Bedürfniß eurer Dienste trieb
Uns zu der eil'gen Sendung an. Ihr hörtet
Von der Verwandlung Hamlets." u. s. w.

Ueberhaupt wird in Betreff Hamlets selbst in dem Zusammenhange des Stückes nicht das geringste Gewicht auf die verflossene Zeit auch nur einiger Tage gelegt, vielmehr bilden hier die drei ersten Acte eine ununterbrochene Continuität: nur die äußere Oekonomie des Dramas erfordert wegen der Gesandtschaft nach Norwegen und deren Rückkehr einige Zeit, die aber nach den dramatischen Gesetzen aller Zeiten freisteht beliebig kurz zu denken. Wir haben es also mit wenigen Tagen zu thun, denn es ist nicht anzunehmen, daß der König sich erst die Sache zwei Monate wird angesehen haben und ebensowenig, daß Hamlet

mit Ophelia in so langer Zeit nicht sollte zusammengetroffen sein.

Das ganze Stück hindurch steht also Hamlet unter dem unmittelbaren Eindruck der furchtbaren Eröffnung des Geistes, welche sein ganzes Gemüth in seinen Tiefen aufgewühlt hat. Mitten aber in diesem Sturme — und das ist die zweite Seite von Hamlets Natur, durch welche seine Eigenartigkeit erst vollendet wird, — verläßt ihn keinen Augenblick die volle Klarheit und größte Schärfe der Beobachtung und des Denkens. Dieser sogenannte „Ueberschuß seiner Intelligenz" ist es, an den die Kritik sich festgehängt hat, und den die Erklärer zum größten Theile bis zur äußersten Uebertreibung urgiren, während sie sein Schicksal in ihrer Rechnung in unbilliger Weise zurücktreten lassen. In allen Aeußerungen Hamlets, seinen Gefühlsausbrüchen und den Aeußerungen seiner Reflexion ist aber die ganzen ersten drei Acte hindurch nichts Uebertriebenes, d. h. er sagt und thut nichts, was nicht durch die Art, wie die Situation auf einen tief fühlenden und klar und vorurtheilsfrei denkenden Menschen wirken muß, gefordert wird! Darin liegt das Eigenartige von Hamlets Charakter, daß dieses stürmische Empfinden und dieses unbestechliche Denken fortwährend gleichzeitig in Thätigkeit treten, und darin das Eigenartige seiner Situation, daß gerade sie nur bewältigt werden kann durch eine von diesen beiden Eigenschaften, wenn sie vorherrscht, darin aber auch die einzige Klarheit, mit der Shakespeare seinen Stoff durchschaut hat, daß die Lösung der Situation sowohl durch leidenschaftlichen Vollzug der Rache, als durch weise-besonnen herbeigeführte Verwirklichung einer das Recht versöhnenden Strafe, daß beides von ihm als untragisch verworfen wurde, und er diesem Schicksal diesen Charakter erfand, der keines von beiden vermag, weil seine vom Schicksal aufgerufene Leidenschaft ihn unaufhörlich zu der Blutrache treibt, von welcher das

Schwergewicht ſeiner in der reinen Denkthätigkeit geläuterten Geſinnung ihn unaufhörlich zurückzieht, und der in dieſem Widerſtreite untergeht, weil das Schickſal, ſtatt ihm die zweckgemäße Entwickelung und Verſöhnung beider höchſten Kräfte zum herrlichſten Vollbringen zu gewähren, ſie durch verhängnißvolle Umgarnung verwirrend und zerſtörend gegen ihn ſelber kehrt. Daran iſt er Schuld und nicht Schuld wie jeder tragiſche Held an ſeinem Untergang: das Tragiſche iſt, daß gerade ihn gerade dies treffen mußte, welches ihn, wie er nun iſt, verderben muß. Es ergiebt ſich daher, daß beide entgegenſtehenden Gruppen von Anſichten corrigirt werden müſſen, daß Hamlet nicht als willenloſer Schwächling erſcheinen muß — dann läßt man ſein Schickſal aus den Augen —, und nicht als klug handelnder Held, den nur die Situation erdrückt — dann läßt man ſeinen Charakter aus der Rechnung.

V.

Noch auch Goethes Urtheil bedarf der Modificirung, ſchon in der von dem Hamlet, wie man ihn ſich vor dem Stücke zu denken habe, entworfenen Schilderung.

„Zart und edel entſproſſen, wuchs die königliche Blume unter den unmittelbaren Einflüſſen der Majeſtät hervor; der Begriff des Rechts und der fürſtlichen Würde, das Gefühl des Guten und Anſtändigen mit dem Bewußtſein der Höhe ſeiner Geburt entwickelten ſich zugleich in ihm. Er war ein Fürſt, ein geborner Fürſt, und wünſchte zu regieren, nur damit das Gute ungehindert gut ſein möchte. Angenehm von Geſtalt, geſittet von Natur, gefällig von Herzen aus, ſollte er das Muſter der Jugend ſein und die Freude der Welt werden.“

„Ohne irgend eine hervorstechende Leidenschaft war seine Liebe zu Ophelien ein stilles Vorgefühl süßer Bedürfnisse; sein Eifer zu ritterlichen Uebungen war nicht ganz original, vielmehr mußte diese Lust durch das Lob, das man dem Dritten beilegte, geschärft und erhöht werden; rein fühlend, kannte er die Redlichen und wußte die Ruhe zu schätzen, die ein aufrichtiges Gemüth an dem Busen eines Freundes genießt. Bis auf einen gewissen Grad hatte er in Künsten und Wissenschaften das Gute und Schöne erkennen und würdigen gelernt; das Abgeschmackte war ihm zuwider, und wenn in seiner zarten Seele der Haß aufkeimen konnte, so war es nur eben so viel, als nöthig ist, um bewegliche und falsche Höflinge zu verachten und spöttisch mit ihnen zu spielen. Er war gelassen in seinem Wesen, in seinem Betragen einfach, weder im Müßiggange behaglich, noch allzu begierig nach Beschäftigung. Ein akademisches Hinschlendern schien er auch bei Hofe fortzusetzen. Er besaß mehr Fröhlichkeit der Laune als des Herzens, war ein guter Gesellschafter, nachgiebig bescheiden, besorgt und konnte eine Beleidigung vergeben und vergessen; aber niemals konnte er sich mit dem vereinigen, der die Grenzen des Rechten, des Guten, des Anständigen überschritt."

Wer diese Stelle aufmerksam liest, wird Wilhelm Meister zustimmen, wenn er sagt, daß er „seine Meinung durchaus mit Stellen belegen zu können meint". Es herrscht die größte Feinheit der Beobachtung in dieser Darstellung, doch sind die Farben durchweg viel zu matt gehalten. „Bis auf einen gewissen Grad hat er in Künsten und Wissenschaften das Gute und Schöne erkennen und würdigen gelernt?" Was wir von ihm hören, kennzeichnet ihn, um es kurz zu sagen, geradezu als ein kritisches Genie des ersten Ranges. Die da meinen, jene Schauspieler-Scenen seien ein Shakespeare willkommenes Intermezzo, in welchem er seiner satirischen Laune gegen die gewerblichen Concurrenten freien Lauf gelassen und seine dramaturgischen Herzensmeinungen con amore ausgesprochen, die er aber

dem Hamlet in den Mund gelegt, weil dieſer Prinz doch nun einmal wahnſinnig und ſcharfſinnig zugleich ſein ſollte und daher ein bequemes Vehikel für allerlei Einfälle des Dichters werden könne, die ſind in ſchwerem Irrthum! Eine Tragödie, in der nicht jede Scene und jedes Wort auf innerer Nothwendigkeit beruht, iſt ſchlecht, und eine Kritik, die in einem Kunſtwerk nicht jede Scene und jedes Wort ſo aufzufaſſen und zu erklären vermag, iſt es ebenſo, und beide wären darum ſehr überflüſſig. Daher hebt auch Goethe jenen Zug als einen weſentlichen hervor. Aber er ſagt zu wenig! Deshalb hat Shakespeare jene Scenen erfunden und Hamlet ſeine goldene dramaturgiſche Weisheit geliehen, damit die Zuſchauer den vollen Begriff einer im höchſten Maße cultivirten genialen Anlage erhalten, welcher die auf das Feinſte geläuterte Kunſtanſchauung und Geſchmacksbildung ſo ſehr die zweite Natur geworden iſt, daß ihre gereifte Aeußerung in jeder Lage, ſelbſt mitten im Affecte, ſich wie unmittelbar zu Tage tretendes Gold in die Unterredung miſcht.

Ebenſo verhält es ſich mit der Darſtellung Goethes von Hamlets ſittlichem Charakter: überall erklärt ſich der auf eine gewiſſe Mittelmäßigkeit hinweiſende Ausdruck, den Goethe gewählt hat, wohl dadurch, daß in dem Stücke allerdings alle Empfindungen und Leidenſchaften Hamlets herabgedrückt und in den Hintergrund gedrängt erſcheinen, „weggelöſcht von der Tafel der Erinnerung“ durch den quälenden Zwang ſeiner Situation. Aber gerade hier zeigt ſich abermals Shakespeares Meiſterſchaft, wie er es verſteht, durch dieſe negativen Aeußerungen uns dennoch ein ſehr poſitives Bild von ſeines Helden Charakter zu geben. Wenn er ſeine Verachtung der Welt und der Menſchen ausſpricht, ſo geſchieht das doch nicht, ohne daß wir zugleich hören, mit welcher Stärke der Empfindung ihre Herrlichkeit in ihm lebt: „Die Erde, dieſer treffliche Bau, dieſer herrliche Baldachin, die Luft; dies wackre umwölbende Firmament, dies majeſtätiſche Dach mit goldenem Feuer ausgelegt!“ Dann der Menſch: „Welch

ein Meisterwerk! wie edel durch Vernunft! wie unbegrenzt in Fähigkeiten! in Gestalt und Bewegung wie bedeutend und wunderwürdig! im Handeln wie ähnlich einem Engel! im Begreifen wie ähnlich einem Gott! die Zierde der Welt! das Vorbild des Lebendigen!" Solche Stellen sind von dem Schauspieler mit aller Kraft, deren die Darstellung fähig ist, hervorzuheben, denn in ihnen lebt der eigentliche Hamlet, das Feuer seines Idealismus, die Wärme und Tiefe seiner Gesinnung und seines Geistes, das, was er war, und was er geworden wäre, hätte das Schicksal ihm die Gunst der Zeiten und Begegnisse gewährt.

Dasselbe gilt von allen den vielseitigen und reichen Aeußerungen, in denen dieser im Grunde höchst positive Charakter sich vor uns entfaltet. Seine unbestechliche Wahrheitsliebe, die Klarheit und Sicherheit seiner Menschenkenntniß und die Unerbittlichkeit seines Urtheils über sich selbst, die daraus hervorgehende Einfachheit seines Empfindens und Schlichtheit seines Wesens, seine Schätzung echten menschlichen Werthes und seine feurige und echte Liebe zum Guten und Schönen, wir lernen sie in wenigen Fällen so geradehin in ihrer wirklichen herzerfreuenden Gestalt kennen, — diese wenigen reichen aber hin, unsere ganze Liebe zu gewinnen, — sondern in den meisten ergreifen sie uns durch die Kraft und Schärfe, mit der sie ihre Gegenbilder auffassen und zurückwerfen. Wie gesagt, hierin liegt die schwerste Aufgabe des Hamlet-Spielers, hierin muß er das Höchste leisten: das Bild eines Menschen zu verkörpern, der von der ganzen Hoheit und der ganzen Einfachheit des echten Geistes- und Herzens-Adels durchdrungen ist, und zwar durch negative Züge vorzugsweise es uns anschaulich zu machen, daß wir aus dem Schweigen seines Mundes wie aus der Feindschaft seiner Zunge gegen sich selbst es dennoch immer mit gleicher Stärke hervorleuchten sehen. Wie voll und wie warm und stark, wie edel gehalten äußert sich das Gefühl der echten Freundschaft bei ihm! so daß sein Ausdruck typisch geworden ist für alle

Zeiten, gerade wie es die von Liebe und Bewunderung eingegebene, unvergleichliche Charakteristik seines so hoch verehrten Vaters geworden ist. Warum sind diese und so viel seiner Worte in aller Munde? Weil sie der einfachste und reichste, der wahrste und stärkste Ausdruck des echten Gefühles sind, weil sie eben deshalb groß sind! Man hat Hamlet den Virtuosen des Wortes genannt mit einem schlimmen Seitenblick auf die ihm mangelnde Thatkraft! Aber wie soll sich der Reichthum und die Größe seiner Natur kund geben, wie soll dieser Adel seines Innern sich verkörpern, da an der Schwelle des Eintrittes in die Zeit des handelnden Lebens, wo die gesammelten Schätze seines Wesens sich nach außen verbreiten sollen, ein tragisches Schicksal ihm den Weg versperrt, die Aussicht raubt und, mit dem Gifte verzehrenden Grames ihn lähmend, ihm die Bahn nur frei macht um den Preis einer blutigen Rachethat, von der seine innerste Natur ihn immerfort sich abzuwenden zwingt! So sehen wir sein ganzes Wesen zusammenzucken in der Noth dieses qualvollen Dilemmas, nur hier und da es hervorleuchten in der echten Farbe seines Goldglanzes, meistens aber nur in dem schmerzlich-zornigen Widerstreit seiner Sarkasmen zu Tage treten. Ueberall aber kann es nicht anders sein: in der echten Meisterschaft des Wortes offenbart sich dieser selbe Verein von höchster Begriffsklarheit und voller Gefühlswahrheit, der, „wär' er hinauf gelangt," in der langen Zeit einer weisen Regierung „unfehlbar sich höchst königlich" hätte bewähren müssen! Wie Pietät und Freundschaft, Rechtsgefühl und Wahrheitssinn, schlichte Verachtung der Convenienz und echte Philosophie sich in seinem Verhältniß zum Vater und zu Horatio, in dem Schmerz um die Mutter, dem Zorn gegen den Oheim, den bittern Sarkasmen gegen den Schwarm der Höflinge, den goldenen Sprüchen seines Kunstverstandes und der Tiefe und Schärfe seiner Reflexion offenbaren, so sind auch die beiden andern Empfindungen bei ihm in der normalen, seinem übrigen

Wesen nothwendig entsprechenden Stärke und Wahrheit vorhanden, welche Goethe gleichfalls ihm nur in mittelmäßigem Grade zuertheilt, weil sie schon im Beginne des Stückes durch das tragische Schicksal Hamlets gebrochen erscheinen: Liebe und edle Ehrbegier!

Hier ist abermals einer der Punkte, wo Werder das Richtige gesehen und meisterhaft ausgesprochen hat. Wir können ihm hier fast ganz folgen, bis auf die überall geltende Einschränkung freilich, die wir oben ausgeführt haben.

„Das Band einer echten Neigung fesselt Hamlet an Ophelien. Nicht um eine Leidenschaft, die von absoluter Gewalt für die Liebenden ist, handelt es sich, weder in ihm noch in ihr davon zeigt das Verhältniß nichts;" (wenn man mit Romeo die Parallele gezogen hat, wie sollte ein Hamlet so widerstandlos unter das Joch der Liebesleidenschaft gerathen können!) „aber heiß und innig liebt er das reizende Mädchen, und nicht von ihm wird das Liebesband zerrissen, sondern von seinem Geschick. So wie zu ihm der Geist seines Vaters gesprochen hat, ... ist kein Raum und keine Möglichkeit mehr in ihm für noch irgend ein Anderes sonst, und wäre es ihm auch noch so theuer oder so werth *gewesen* bis dahin." Werder schaltet hier ein: „so wie der Geist seiner Aufgabe über ihn gekommen ist". Wir müssen statt dessen sagen: so wie nach der bittersten Erfahrung ihm eine Aufgabe zu Theil geworden, die sein ganzes Wesen zerreißt. „Auch *die* Hilfe ist ihm vom Dichter entzogen worden, daß er eine Nöthigung in sich empfinden könnte, die Geliebte zur Vertrauten seiner Qual und seines Geheimnisses zu machen. Dafür ist Ophelia nicht die Person, ihrem Naturell, ihrer Bildung, ihrer gesammten Existenz nach. In ihrer Familie wurzelt sie; die ist es, welche *sie* trennt von ihm und auf die ihm feindliche Seite wirft. Sie ist ihm nicht ebenbürtig in geistigem Wesen. Ihr Sinn geht nicht hinaus über den Gesichtskreis ihrer Umgebung, dieses Hofes, dieses Lebens in Helsingör.

Die liebliche Blume ist sie die Maienrose, die an dieser giftigen Stätte erblüht ist.

An ihrem Duft, ihrem Zauber hat Hamlet sich gelabt. Nun aber thut sich der Mund des Grabes auf, die Nacht kommt („in der es Tag wird für ihn" fährt Werder fort; auch diesen Satz müssen wir ausschließen) und diese Nacht nimmt mit ihrem eisigen Todeshauch Alles mit, was noch sein war von Trost und Erquickung. Was eine Blume heißt im Leben, das kann, soll und darf für ihn nicht mehr blühen, keine. Nicht mehr fähig einer Freude, also auch nicht der Liebe, als des zärtlich leidenschaftlichen Triebes, soll Hamlet fortan sein. Das Vergehen der Mutter erfüllt ihn mit Widerwillen auch gegen ihr Geschlecht. Die Offenbarung des Geistes ist die Verurtheilung seines Daseins — der Todesernst, in den die Mahnung ihn hinweist, ist auch das Todesurtheil für ihn. Sein eigenes Ende vernimmt er, — denn sein Anfang, der Boden, auf dem er steht, ist das Bodenlose". So weit können wir Werdern zustimmen, nur daß wir freilich von einem ganz andern Gesichtspunkte aus mit ihm zusammentreffen: das Bodenlose liegt eben nicht in seiner Situation an sich, sondern darin, daß er nach der Natur seines Wesens zu derselben absolut keine Stellung zu nehmen vermag! Wir können in diesem Sinne mit Werder fortfahren: „Aus diesem dunkel drohenden Gefühl stammen all' seine Aeußerungen — aus diesem muß die ganze Rolle gesprochen, gespielt, verstanden werden."

[Anmerkung. Hermann Grimm nennt sie mit einem recht verwunderlichen Vergleich: einen Schmetterling mit zu großen Flügeln, um im Sturme des Schicksals aus eigener Kraft eigene Richtung zu halten!" oder: „eine zartduftende deutsche (!) wilde Rose von nur vier Blättern, welche abfallen, kaum daß sie berührt werden!" Von Hamlets Charakter sagt er: „daß Goethe in seiner Jugend ihn so überzeugend entwickelt hat, daß er wie glatt ausgekämmtes Haar völlig entwirrt und auseinandergefädelt vor uns lag!"]

Natürlich müssen wir in dem Folgenden uns wieder von Werder völlig trennen.

Wie Hamlets Liebe zu Ophelia durch sein grausam schmerzvolles Geschick in ihm zertreten wird, so ist in ihm noch achtloser bei Seite geworfen und vor der Hand fast ganz ausgelöscht der Gedanke an eine eigene, zukünftige, ehrenvolle Thätigkeit für den Staat. Das muß man sich doch gegenwärtig halten, daß das ganze Stück hindurch der frische Gram um all' das verlorene Heiligste und der verzweifelnde Unmuth über seine innere Ohnmacht bei dem lebhaften Bewußtsein der aufgebürdeten Verpflichtung in ihm geradezu mit der Kraft der Leidenschaft wirksam sind. Vergällt, verbittert ist ihm das Leben mit seinen Reizen und mit seinen Aufgaben. Wieder ist hierin aufs Deutlichste sichtbar, wie alle Umstände sich verbinden, um dem tragischen Schicksal die tragische Stimmung des Charakters zu bereiten. Mehr materielle Selbstsucht, unlautere Ehrbegier in ihm: und er wird die That thun oder wenigstens in Plänen sie auszuführen, die Stärkung des auf praktisches Thun gerichteten Selbsterhaltungstriebes finden. Auf der andern Seite denke man sich diesen Prinzen bei Zeiten zu den Staatsgeschäften herangezogen und seinen eminenten Geist in der solcher Weise erzwungenen Beschränkung geschult; denke man sich ferner, wie die vorsichtige Schlauheit des Königs sich genöthigt gesehen hätte, um den Schein der Benachtheiligung des volksbeliebten Prinzen zu vermeiden, ihn in solcher ihm gebührenden Stellung zu erhalten: wieder hätte diese kleine Gunst der Umstände ausgereicht, ihm in dem wilden Sturme seines empörten Gemüthes an diesem rettenden Ankergrunde einen Halt zu gewähren durch die Gewöhnung, in der Realität der Verhältnisse eine Steuerung für seinen dahinbrausenden Idealismus zu finden. Beides hätte die Tragik seines Geschickes aufhalten können aber beides fehlt ihm eben.

Rein und lauter ist die Art seines Ehrgeizes: er könnte „in einer Nußschale leben" und würde doch das Bewußtsein seines

Werthes haben; nur wenn eitles Prahlen neben ihm sich überhebt, tritt er mit seiner Kraft und Geschicklichkeit hervor, um dann auch dem gefährlichsten Gegner den Platz streitig zu machen; aber vielfach äußert sich in dem Gedichte das lähmende Gefühl des nagenden Unmuthes in ihm, daß er, der bisher alle seine Kraft der edelsten Vorbereitung auf seinen hohen Beruf gewidmet, nun ausgeschlossen ist von jeder Bethätigung und von jeder befriedigenden Aussicht. Gegen den vertrauten Freund spricht er es aus, daß dieser König zwischen ihn und seine Hoffnungen sich gestellt, dem Könige selbst und seinen Höflingen gegenüber reizt es ihn zu bittern Sarkasmen: „ich esse Luft," „ich werde mit Versprechungen gestopft: man kann Kapaunen nicht besser mästen." Um so mehr ekelt ihn die üppige Trägheit des Hoflebens um ihn her an, die elende Servilität und gemeine Gesinnungslosigkeit dieser Würdenträger und Schranzen, die dem gleißnerischen, hohlen „Lumpenkönig" dieselbe hingebende Treue heucheln wie der erlauchten Majestät des edelsten Fürsten.

So haben die Verhältnisse allerdings mehr den Menschen und den Philosophen in ihm ausgebildet als den Fürsten, und sein Ehrgeiz ist von jener umfassenderen und allgemeineren Natur, daß er die Ausübung der Macht zum Handeln nicht um den Preis auch des kleinsten Vergehens erkaufen würde.

Um all das Gesagte zusammenzufassen, was wir gegen Goethes allzumäßige Auffassung von der Anlage Hamlets einzuwenden haben: von einer wunderbaren Begabung begünstigt, der er gerecht zu werden verstanden hat, trägt er die Gewähr in sich, daß er als König wie als Philosoph sich gleich groß gezeigt haben würde; an Beidem aber hindert ihn ein tragisches Schicksal, das ihm ein frühes Ende bereitet. Während es ihm alle Wege, sich fürstlich zu beweisen, verschließt, außer dem einen, den der Philosoph in ihm zu gehen nicht den Entschluß finden kann, verwundet es den fühlenden Menschen in ihm so schwer, daß das Gleichmaß seiner Seele immer mehr in stürmische Leiden-

schaftlichkeit sich wandelt: dergestalt, daß in der ihn umstrickenden Schicksalsverwickelung er selbst nun beiträgt, die Peripetie seines Geschicks zu vollenden, durch die eigenen Fehler die tragische Katastrophe auf sich und Andere herabzuziehen.

Die Tragik im Hamlet beruht weder auf der Schuld noch auf der Schwäche des Helden, sondern wie bei jeder wirklich tragischen Handlung auf seinem Fehler (seiner ἁμαρτία), der allein durch die Schicksalsverwickelung, die Erkennung und die Peripetie der Handlung so großes Leiden hervorbringt, welches ebendaher uns mit Mitleid und Furcht erfüllt: mit dem echten Mitleid um das Leiden großer und edler Menschen, die durch menschlichen Irrthum dem gewaltigen Schicksal verfallen, und mit der echten Furcht, da wir in dem Leiden und Untergang der Guten und Besten den furchtbaren Ernst und die unentrinnbare Macht des Alles beherrschenden Schicksals scheuen und verehren lernen.

Am meisten ergreifen uns diese echte Furcht und dieses echte Mitleid, wenn wir die Verwickelung der Handlung erst durch ihr Zusammentreffen mit der Eigenart des Charakters des Helden die entscheidende tragische Wendung erhalten sehen wie eben hier, in der verwickelt-ethischen Tragödie: mit klarerem Bewußtsein thun wir hier den tiefen Blick in das Wesen des räthselvollen Schicksals. Wenn Sophokles durch die Weisheit des Chores das Grausen über das zermalmende Schicksal zu der Reinheit von Furcht und Mitleid läutert und so durch die Darstellung die Katharsis, die Läuterung, aller in den Menschen vorhandenen, diesem Gebiet angehörigen Gesinnungen und Empfindungen bewirkt, so bedarf Shakespeare, der Meister der verwickelt-ethischen Tragödie, dieser Beihilfe nicht mehr. Die furchterregende Verwickelung der Handlung zeigt uns einerseits die Majestät und Herrschergewalt des Schicksals, — um so mehr, wenn es die Häupter der Besten trifft und durch die besten Kräfte ihrer Seele sie zu dem ver-

hängnißvollen Fehler treibt. Auf der andern Seite ist durch den Antheil der Charakterbeschaffenheit an der tragischen Wendung der Ausgang genugsam in das Gebiet der Freiheit und Verantwortlichkeit gerückt, um uns, ohne daß wir dem Helden das Geringste von unserer Achtung und Liebe entziehen, das reine Mitleid fühlen zu lassen, das von dem Grausen über blindtreffendes Verderben ebenso entfernt ist wie von der lediglich allgemein menschlichen Theilnahme an selbst verschuldetem Unglück.

VI.

Derselbe Fehler einer abschwächenden Mittelmäßigkeit haftet auch Goethes Darstellung des Hamlet an, wie nun die Begegnisse des Stückes beginnen auf ihn einzuwirken.

„Denken Sie sich einen Prinzen," so fährt Wilhelm Meister fort, „wie ich ihn geschildert habe, dessen Vater unvermuthet stirbt. Ehrgeiz und Herrschsucht sind nicht die Leidenschaften, die ihn beleben; er hatte sich's gefallen lassen, Sohn eines Königs zu sein; aber nun ist er erst genöthigt, auf den Abstand aufmerksamer zu werden, der den König vom Unterthanen scheidet. Das Recht zur Krone war nicht erblich, und doch hätte ein längeres Leben seines Vaters die Ansprüche seines einzigen Sohnes mehr befestigt und die Hoffnung zur Krone gesichert. Dagegen sieht er sich nun durch seinen Oheim, ungeachtet scheinbarer Versprechungen, vielleicht auf immer ausgeschlossen; er fühlt sich nun so arm an Gnade, an Gütern und fremd in dem, was er von Jugend auf als sein Eigenthum betrachten konnte. Hier nimmt sein Gemüth die erste traurige Richtung. Er fühlt, daß er nicht mehr, ja nicht so viel ist als jeder Edelmann; er giebt sich für einen Diener

eines Jeden, er ist nicht höflich, nicht herablassend, nein, herabgesunken und bedürftig. Nach seinem vorigen Zustande blickt er nur wie nach einem verschwundenen Traume. Vergebens, daß sein Oheim ihn aufmuntern, ihm seine Lage aus einem andern Gesichtspunkte zeigen will; die Empfindung seines Nichts verläßt ihn nie.

Der zweite Schlag, der ihn traf, verletzte tiefer, beugte noch mehr. Es ist die Heirath seiner Mutter. Ihm, einem treuen und zärtlichen Sohne, blieb, da sein Vater starb, eine Mutter noch übrig; er hoffte, in Gesellschaft seiner hinterlassenen edlen Mutter die Heldengestalt jenes großen Abgeschiedenen zu verehren; aber auch seine Mutter verliert er, und es ist schlimmer, als wenn sie ihm der Tod geraubt hätte. Das zuverlässige Bild, das sich ein wohlgerathenes Kind so gern von seinen Eltern macht, verschwindet; bei dem Todten ist keine Hülfe, an der Lebendigen kein Halt. Sie ist auch ein Weib, und unter dem allgemeinen Geschlechtsnamen Gebrechlichkeit ist auch sie begriffen. Nun erst fühlt er sich recht gebeugt, nun erst verwaist, und kein Glück der Welt kann ihm wiedererſetzen, was er verloren hat. Nicht traurig, nicht nachdenklich von Natur, wird ihm Trauer und Nachdenken zur schweren Bürde. So sehen wir ihn auftreten. Ich glaube nicht, daß ich etwas in das Stück hineinlege, oder einen Zug übertreibe."

Gewiß ist hier nichts übertrieben. Vielmehr noch lange nicht genug ist gesagt worden! Man halte gegen Goethes Worte das erste Auftreten Hamlets! Wenn der Darsteller bei diesem ersten Auftreten nicht sogleich die stärkste Vorstellung von der Wucht und Größe des Schmerzes, der sein ganzes Wesen überwältigt, zu erwecken weiß, so ist die Rolle von vorneherein verloren. Wer freilich hier gar an den „Redevirtuosen" denkt, der sich darin gefällt, seinen Schmerz auszumalen, der schändet diese Gestalt, weil er ihren Seelenadel nicht begreift. Das hat ja Shakespeare so wunderbar schön und so augenfällig klar ausge-

ſprochen in den Worten, die er ihn zu ſeiner Mutter reden läßt, zu ſeiner Mutter, die er noch lieben zu können ſich ſo ſchmerzlich ſehnt. Und allerdings durch ſeine Worte, da er ja nicht anders als durch ſeine Worte uns von ſeinem Seelenzuſtande unterrichten kann. Wo lügt denn Hamlet jemals in dem Stücke? Zeigt er ſich doch im tiefſten Seelengrunde unbezähmbar empört von jeder leiſeſten Art auch der gewohnten Geſellſchaftsſchminke legitimirter Gefühlsheuchelei!

Die Königin ſpricht zu ihm:

Wirf, guter Hamlet, ab die nächt'ge Farbe,
Und laß Dein Aug' als Freund auf Dänemark ſehn,
Such' nicht beſtändig mit geſenkten Wimpern
Nach Deinem edlen Vater in dem Staub.
Du weißt, es iſt gemein: was lebt, muß ſterben
Und Ew'ges nach der Zeitlichkeit erwerben.

Hamlet. Ja, gnäd'ge Frau, es iſt gemein.

Königin. Nun wohl,
Weswegen ſcheint es ſo beſonders Dir?

Hamlet. Scheint, gnäd'ge Frau? Nein, iſt, mir gilt kein ſcheint.
Nicht bloß mein düſtrer Mantel, gute Mutter,
Noch die gewohnte Tracht von ernſtem Schwarz,
Nochſtürmiſches Geſeufz beklemmten Odems,
Noch auch im Auge der ergieb'ge Strom,
Noch die gebeugte Haltung des Geſichts,
Sammt aller Sitte, Art, Geſtalt des Grames
Iſt das, was wahr mich kund giebt; dies ſcheint wirklich:
Es ſind Geberden, die man ſpielen könnte.
Was über allen Schein, trag' ich in mir;
All' dies iſt nur des Kummers Kleid und Zier.

Das iſt die echte Sprache tiefſten Schmerzes, und wem ſie zu wortreich erſcheint, der bedenke, daß die Wahl gerade dieſer Worte noch beſonders beſtimmt iſt durch die rings den Sohn des Verſtorbenen umgebende Falſchheit in den Aeußerungen einer ſchlecht nachgemachten Trauer, durch die eben noch vernommene Heuchelei aus dem Munde der Mutter, deren Thaten ihre

Worte so übel Lügen strafen. Also richtig ist Alles, was wir von Goethe hören, nur ist mit dem stärksten Ausdruck zu bezeichnen, was bei ihm so sehr mäßig klingt. Und deshalb wird auch das Schlußresultat bei ihm ein unrichtiges: „Denken Sie sich," läßt er Wilhelm Meister fortfahren, „diesen Jüngling, diesen Fürstensohn recht lebhaft, vergegenwärtigen Sie sich seine Lage, und dann beobachten Sie ihn, wenn er erfährt, die Gestalt seines Vaters erscheine; stehen Sie ihm bei in der schrecklichen Nacht, wenn der ehrwürdige Geist selbst vor ihm auftritt. Ein ungeheures Entsetzen ergreift ihn; er redet die Wundergestalt an, sieht sie winken, folgt und hört. Die schreckliche Anklage wider seinen Oheim ertönt in seinen Ohren, Aufforderungen zur Rache und die dringende, wiederholte Bitte: „Erinnere Dich meiner!" Und da der Geist verschwunden ist, wen sehen wir vor uns stehen? Einen jungen Helden, der nach Rache schnaubt? Einen gebornen Fürsten, der sich glücklich fühlt, gegen den Usurpator seiner Krone aufgefordert zu werden? Nein! Staunen und Trübsinn erfüllt den Einsamen; er wird bitter gegen die lächelnden Bösewichter, schwört, den Abgeschiedenen nicht zu vergessen, und schließt mit dem bedeutenden Seufzer: „Die Zeit ist aus dem Gelenke, wehe mir, daß ich geboren ward, sie wieder einzurichten!" In diesen Worten, dünkt mich, liegt der Schlüssel zu Hamlets ganzem Betragen, und mir ist deutlich, daß Shakespeare habe schildern wollen: eine große That, auf eine Seele gelegt, die der That nicht gewachsen ist. Und in diesem Sinne finde ich das Stück durchgängig gearbeitet. Hier wird ein Eichbaum in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinen Schoß hätte aufnehmen sollen; die Wurzeln dehnen sich aus, das Gefäß wird vernichtet. Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zu Grunde, die es weder tragen, noch abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer. Das Unmögliche wird von ihm gefordert,

nicht das Unmögliche an sich, sondern das, was ihm unmöglich ist. Wie er sich windet, dreht, ängstigt, vor- und zurücktritt, immer erinnert wird, sich immer erinnert und zuletzt fast seinen Zweck aus dem Sinne verliert, ohne doch jemals wieder froh zu werden!"

Die Schlußscene des ersten Actes also ist es, auf die Goethe das größte Gewicht legt, und in der That drängt sie mit ihrem gewaltigen Eindruck und mit ihren Seltsamkeiten fast in jedem Worte Hamlets wohl einem Jeden das Gefühl auf, daß hier „der Schlüssel" zu Hamlets ganzem Charakter liegt. Nein! nicht „ein junger Held, der nach Rache schnaubt", nicht „der geborne Fürst, der sich glücklich fühlt, gegen den Usurpator seiner Krone aufgefordert zu werden"! Wir haben das ja gesehen. Aber auch nicht „eine große That" auf eine zu schwache Seele gelegt, nicht „ein Eichbaum, der ein köstliches, aber für ihn zu kleines Gefäß zernichtet"!

Es gilt hier, ein jedes Wort jener wunderbaren Scene zur Rechenschaft zu ziehen, denn hier zeigen sich vor unsern Augen die Grundformen jenes Charakters, auf dessen Zusammentreffen mit dem schlimmen Geschick das Stück und seine Tragik beruht.

Wir haben den Prinzen gesehen vom Schmerz über des Vaters Tod und der Mutter Schande leidenschaftlich ergriffen, mit der starken Kraft seiner edlen Natur um so mehr in die Tiefe des Grams geschleudert, da das feindliche Schicksal ihm das einzige Heilmittel, Zeit und Bethätigung, entzieht. Nun ist das Eigenartige seines Wesens dieses, daß die reiche Denkkraft seines klaren Geistes durch diese Leidenschaft seines Grames keinen Augenblick getrübt, gehemmt, gemindert werden kann: daher jene wunderbare Mischung, welche die Erklärer so oft verwirrt hat; von Feuer und Kälte, von hingerissener Empfindung und von höchster Besonnenheit des Ausdrucks, von leidenschaftlichen Ausbrüchen und von der schärfsten kritischen Beobachtung, von der Weichheit des hingegebenen Gefühls und von der

einschneidenden, treffenden Richtigkeit des klar abwägenden Urtheils, welches sich in schonungsloser Härte oder in schlagendem Witze äußert, je nachdem seinem unbestechlichen Denken und Fühlen die Mängel der Umgebung sich in verächtlicher Erbärmlichkeit oder in der Lächerlichkeit des frappanten Contrastes zeigen. Deshalb und weil einem solchen Geiste das Schicksal dieses immer wache Fühlen leidenschaftlich empört hat und diesem nimmer müden Denken die nothwendige Bethätigung an der rechten Stelle vorenthält, deswegen ist seine stehende Ausdrucksweise in dieser seiner Situation der Sarkasmus.

Bei allen größten Naturen hat eben jene Ueberlegenheit der vereinigten höchsten Anlagen der Empfindungs- und Denkkräfte die Neigung zur Satire hervorgebracht, und zu der „göttlichen Ironie": ein Geistesreichthum, der in günstiger Schicksalsführung ihnen den Juwelenschmuck des echten, künstlerischen Humors verleiht, dessen ruhige Wunderflamme, welche leuchtet und wärmt, ohne zu verletzen, doch auch erst nach manchem wilden, stürmischen Auflodern sich endlich klärt. Wenn aber in Zeit und Schicksal von überall her feindliche Gestirne die Entfaltung solcher Naturen kreuzen, da weben sie aus ihrem Reichthum ihnen den Fluch, aus ihren reichen Schmerzen erwächst ihnen die Bitterkeit des verzehrenden Grames, und keine wohlthätig verschleiernde oder freundlich tröstende Illusion bleibt vor der unbarmherzigen Klarheit bestehen, mit welcher, jedes Vorurtheil und alles Wähnen der Hoffnung und Selbstliebe durch das grelle Licht des allezeit wachen Verstandes verscheuchend, sie ihre Lage und sich selbst im Auge behalten. Auch die Tröstungen des Glaubens, wie die oft so ersehnten Stützen des Aberglaubens sind diesen Geistern fremd: ihnen vor Allen ist jene Gabe der Divination eigen, die jeden Schein durchdringt, als ob das Wesen, die „Gestalten" der Dinge, ihre Ideen schon einmal von ihnen geschaut wären.

Dieſer ſelbe Sinn zeigt ſich bei Hamlet: und nicht nur in ſeinem „prophetiſchen Gemüth", mit dem er inſtinctiv ahnt, wovon die Luft um ihn her erfüllt iſt, ſondern am meiſten in ſeinem Verhalten zu der Erſcheinung des Geiſtes! Trotzdem er ihn geſehen und von ihm ſelbſt das Entſetzliche vernommen, iſt er mehr geneigt, daran zu zweifeln als es zu glauben. Bisher hat in ſeinem völlig klaren Geiſte, wie auch in dem ſeines Buſenfreundes, keinerlei Glauben an dergleichen, „das unſere Seele nicht erreichen kann", Platz gehabt. So philoſophiſch wie er ſelbſt in dieſen Dingen dachte, hat Shakespeare dieſe ſeine beiden Lieblinge denken laſſen. Wie kommt es denn, daß er gerade dieſe zuſammenbringt mit jener Geiſtererſcheinung, wie er ſie nicht zum zweiten Mal in ſeinen Stücken hat verwenden mögen, denn nie anders läßt er ſonſt Geiſter erſcheinen, als wo ſie die nach außen tretenden Geſtalten der ſubjectiven Gemüthserregungen Einzelner ſind. Hier dagegen iſt der Geiſt objective Wirklichkeit. Mehreren erſcheint er, und zwar zuerſt den inſterlich Unbetheiligten, wenn er freilich zu keinem Andern ſpricht als zu dem Sohne. Die Frage, warum ſich Shakespeare des Geiſtes im Hamlet bedient habe, fällt zuſammen mit der Frage nach dem Aufbau des ganzen Stückes. Wie ſchon oben ausgeführt, iſt der Hamlet eine Schickſalstragödie im beſten Sinne des Wortes: es kam darauf an, den Zuſchauer mit eins mitten hinein in die Verwickelung eines furchtbaren Geſchickes zu verſetzen, unter deſſen Einwirkungen der Dichter fortan die handelnden Perſonen zu zeigen beabſichtigt, wie ſie davon beſtimmt und ſelbſt es weiter beſtimmend, die Dinge zu einer im höchſten Sinne befriedigenden zu der echt kathartiſchen Löſung führen. In dieſem Verhalten der handelnden Perſonen liegt dem Dichter der Schwerpunkt ſeiner Darſtellung, Alles, was äußerlich dazu führt, iſt ihm ein bloßes Mittel zum Zweck. Mit der alleräußerſten Kühnheit ſehen wir ihn oft dieſen Theil der Expoſition behandeln, der lediglich beſtimmt iſt, den Platz abzuſtecken, auf welchem das Schickſal

mit dem Menſchen dieſes Mal ſein Spiel zeigen ſoll. Nicht daß auch dieſe alleräußerſte Kühnheit ihn jemals einen Verſtoß gegen die wahre Natur ſich verzeihen ließe! Man denke an die Expoſition zum Lear!

Niemand wird es für möglich halten, daß dieſe Scenen in der wirklichen Natur ſich jemals ereignen konnten. Aber in einer gewaltig kühnen Concentration und Condenſation verkörpern ſie in einem einzigen erſchütternden und erſchreckenden Vorgange, was, ſeinem innern Weſen nach völlig wahr, in der Wirklichkeit ſich nur allmälig, in einer langen Reihe mehr und mehr ſich potenzirender Vorgänge begiebt, und was dennoch zuletzt zu demſelben Endreſultate führt. Es wäre die Sache eines beſondern Dramas, zu zeigen, wie das geſchieht, und unter welchen Schickſalsconſtellationen es früh zu einem tragiſchen Ende führt. Hier iſt es geſchehen, und auf dieſer Vorausſetzung, die ſelbſt alſo ſchon ein Schickſalsreſultat iſt, baut ſich die Handlung auf.

Aehnlich im Hamlet. Die Expoſition bedient ſich des wirkſamſten Mittels, um mit einem Schlage den Helden und die Zuſchauer mitten in die Schickſalsverwickelung hineinzuſchleudern: ſie läßt eine plötzliche Erkennung einer vorangegangenen Schreckensthat eintreten. Dieſe gegeben, ſo war es von da ab Sache der Kunſt des Dichters, den Charakter des Helden ſo einzurichten, daß die Erkennung für ihn tragiſch werden muß um durch den Verlauf der Handlung das Mitleid und die Furcht in ihrer reinſten Form hervorzubringen. Um eine ſolche Erkennung aber auf die Weiſe herbeizuführen, wie ſie im gewöhnlichen Leben ſich wirklich ereignen könnte, bedürfte es wieder einer beſonderen dramatiſchen Handlung. Schon die einfachſte Art, ſie zu veranſtalten, daß alſo Jemand, der zufällig Mitwiſſer geworden iſt und Grund gehabt hat, ſo lange zu ſchweigen, den Hauptbetheiligten die That im geeignetſten Momente enthüllt, würde die Darſtellung einer Menge von Nebenumſtänden erfordern, welche viel Raum und Zeit in Anſpruch nehmen

würde, ohne zu der eigentlich vom Dichter erwählten Aufgabe etwas beizutragen. Die kürzeste und schlagendste Art, diese tragische Schicksalsverwickelung zu exponiren, ist die von Shakespeare gewählte: die Erscheinung des Geistes. Aber sie ist auch die kühnste und schwierigste. Die Art, wie Shakespeare diese Schwierigkeiten besiegt und aus ihnen sogar für seine Darstellung noch die größten Vortheile gezogen hat, ist abermals ein wundervolles Zeugniß seines Genies. Das ist auch ein Hauptirrthum Werders, daß er diese Art der Enthüllung der That durch den Geist, die doch für uns eine Wahrheit sein soll, als eine Instanz für seine „Unerweisbarkeit des Verbrechens" ins Feld führt. Als ob das ein Vorgang wäre, der in der pragmatischen Rechnung eine Rolle zu spielen hätte. Seine Wahrheit ist die drastische-symbolische Einführung des Factums, daß „der Mord, hat er schon keine Zunge, mit wundervollen Stimmen spricht", daß der verborgensten That von irgend woher die Gründe und die anfangs leisen Stimmen des Verdachtes erwachsen; und so fassen die Ersten, die die Erscheinung sehen, ihre Bedeutung auf, daß sie eine Fäulniß anzeigt, die irgendwo den Staat ergriffen.

„Schnöde Thaten, birgt sie die Erd' auch, müssen sich verrathen!" Das ist die innere Wahrheit, die Devise dieser ganzen Exposition. Wie in den Völkern dieses Bewußtsein der Unmöglichkeit, mit verborgener Gewaltthat über das Recht zu triumphiren, den vielfachen Sagen Ursprung gegeben hat, nicht nur von den rächenden Erinnyen, sondern von den Wunden, die in Gegenwart des Mörders von Neuem bluten, von den stummen oder vernunftlosen Zeugen des Mordes, die ihn entdecken; endlich von dem ruhelosen Schatten des Ermordeten, den das Grab nicht festhält, bis er gerächt ist, so hat der Dichter das Recht, sich dieser Vorstellungen als der stärksten Symbole solcher Vorgänge zu bedienen. Das Essentielle darin ist eben das, was Hamlet selbst an der Erscheinung von seines Vaters Geist, als

er zuerst davon erfährt, als solches auffaßt, und das er sogleich in der treffenden Form ausspricht: „Schnöde Thaten, birgt sie die Erd' auch, müssen sich verrathen!"

Die große Schwierigkeit aber, die Geistererscheinung uns glaubhaft zu machen, hat Shakespeare auf die kühnste Weise überwunden, die denkbar ist. Er hat dieselben Zweifel einer aufgeklärten Weltanschauung, die bei uns diesen Glauben beeinträchtigen, im stärksten Maße seinem Helden und dessen Freunde verliehen und deshalb sie selbst sich so verhalten und sie selbst all das sagen lassen, was dieser Skepticismus hervorbringt, und hat durch den Augenschein und vermöge jener innern Berechtigung dennoch die Geistererscheinung Recht behalten lassen.

„Beim Sonnenlicht dies ist erstaunlich fremd!
„So heiß' als einen Fremden es willkommen.
„Es giebt mehr Ding' im Himmel und auf Erden.
„Als eure Schulweisheit sich träumt, Horatio".

Damit ist in unvergleichlicher Weise jenes undiscutirbare Residuum bezeichnet, welches den aufgeklärtesten Voltairianer, wenn die Schauer der Ahnung einer ihn selbst aufs Nächste betreffenden Unthat ihn umwehen, und das Dunkel der Nacht ihn der gewohnten Unterstützung der Sinne beraubt, für den Augenblick dazu bringen würde, an seinen eigenen Zweifeln zweifelhaft zu werden zu Gunsten einer Möglichkeit, gegen welche ihm weder ein unbedingter Verstandesbeweis, noch eigene sichere Erfahrung zu Gebote steht.

Auf einem ähnlichen Standpunkt steht Horatio, der die Erscheinung für Einbildung erklärt und nichts davon wissen will, bis sie, im wirksamsten Momente eingeführt, da die Andern, von Furcht erregt davon erzählen, ihm selbst entgegentritt. „Bei meinem Gott, ich dürfte dies nicht glauben, hätt' ich die sichre, fühlbare Gewähr der eignen Augen nicht." So aber glauben wir daran wie er und sehen darin wie er „eine Trübung für des Geistes Auge", die ein Symptom ist, welches bald sich Allen

entdecken soll, daß giftige, faule Zustände Platz gegriffen haben, deren Wurzel noch nicht erkannt ist.

Ueber die dramatische Zulässigkeit des Geistes im Hamlet hat Lessing im elften Stück der Dramaturgie schon das entscheidende Wort gesprochen. „Der Saame, an Gespenster zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die der Dramatiker vornehmlich dichtet. Es kommt nur auf seine Kunst an, diesen Saamen zum Keimen zu bringen, nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen, im Theater müssen wir glauben, was er will."

„So ein Dichter ist Shakespeare und Shakespeare fast einzig und allein. Vor seinem Gespenst im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken."

Ferner: „Beim Shakespeare ist es der einzige Hamlet, mit dem sich das Gespenst einläßt; in der Scene, wo die Mutter dabei ist, wird es von der Mutter weder gesehen noch gehört. Alle unsere Beobachtung geht also auf ihn, und je mehr Merkmale eines von Schauder und Schrecken zerrütteten Gemüthes wir an ihm entdecken, desto bereitwilliger sind wir, die Erscheinung, welche diese Zerrüttung in ihm verursacht, für eben das zu halten, wofür er sie hält. Das Gespenst wirkt auf uns mehr durch ihn, als durch sich selbst. Der Eindruck, den es auf ihn macht, gehet in uns über, und die Wirkung ist zu augenscheinlich und zu stark, als daß wir an der außerordentlichen Ursache zweifeln sollten."

Darin aber möchte Lessings Ansicht zu ergänzen sein, daß es keineswegs nur „gewisse Handgriffe" sind, durch die Shakespeare diese unwiderstehliche Wirkung solcher Erscheinungen hervorbringt. Das Grausen der Nacht mit allen dazu gehörigen Nebenumständen haben auch wohl geringere Dichter mit größter

Virtuosität nachzuahmen gewußt. Das Wesentliche bei Shakespeare liegt in dem zuletzt von Lessing angeführten Grunde und darin, daß auch der Geist im Hamlet, obwohl er keine subjective Erscheinung ist, sondern als Wirklichkeit Mehreren zugleich sich zeigt, lediglich die für die dramatische Darstellung erforderliche Verdichtung eines unsichtbaren Vorganges zu einer körperlichen Handlung ist. Die Exposition verlangt die plötzliche Entdeckung, daß eine schreckliche That geschehen sei: das erste Erscheinen des Geistes vor den Schildwachen bereitet uns in derselben Weise, nur unendlich drastischer, darauf vor, als wenn wir hörten: in einzelnen Kreisen beginnt das Bewußtsein rege zu werden, daß nicht Alles mit rechten Dingen zugegangen sei; das Bewußtsein steigert sich, aber das Wort der Lösung bleibt für den am nächsten Betheiligten vorbehalten, dem die Enthüllung zugleich eine schwere Verpflichtung auferlegt, und zwar nur ihm allein.

Würde die Entdeckung offenkundig, wäre sie nicht vielmehr so, daß ihre Bekanntmachung ihm jene Pflicht sehr erschwerte, statt sie ihm leicht zu machen, so wäre in seiner Lage nicht viel Tragisches. So seltsam mußten die Umstände verschränkt sein, um das hervorzubringen, was in der Geistererscheinung mit einem Schlage gegeben ist.

Alles aber, was unser Skepticismus uns dagegen einflüstern kann, wird durch die ganz eigentlich uns zugehörenden Einwendungen Horatios, die vor unsern Augen dann zu nichte werden, so lange beschwichtigt, als der Geist den weniger Betheiligten erscheint, und bis er zu Hamlet zu sprechen beginnt, da dann der in diesem hervorgebrachte Eindruck uns zunächst unwiderstehlich mitfortreißt. Mit welcher Kunst ist die entscheidende Scene eingeleitet! Erst da sehen wir ihn die erste Nachricht empfangen, da wir den vollen Umfang seines Grames und die Ursache und Tiefe seines vielfachen Schmerzes kennen gelernt haben. Schon jetzt bekommen unsere eigenen Ahnungen eine bestimmte Richtung, wenn wir ihn aufseufzen hören: „Es ist nicht und es wird auch

nimmer gut. Doch brich, mein Herz! denn schweigen muß mein Mund.“ Und da mitten in den Sarkasmen, in denen sein Schmerz sich zu dem Freunde äußert, die Erinnerung an den Vater ihn zur tiefsten Trauer aufregt und sein edles Bild ihm vor die Seele treten läßt, da wirken Horatios Worte wie ein Blitzstrahl auch auf den eingeweihten Zuschauer:

Mein Vater — mich dünkt, ich sehe meinen Vater.
Horatio: Wo, mein Prinz?
In meines Geistes Aug', Horatio.
Horatio: Ich sah ihn einst, er war ein wackrer König.
Er war ein Mann, nehmt Alles nur in Allem,
Ich werde nimmer seines Gleichen sehen.
Horatio: Mein Prinz, ich denk', ich sah ihn vor'ge Nacht.

Sogleich ahnt nun sein Geist den Zusammenhang dieses Außerordentlichen mit dem Grunde jener Ereignisse, die sein Gemüth ihm zerstört. Mitten aber in der gewaltigen Erregung seines ganzen Wesens bewährt sich die eigenartige Kraft und Allseitigkeit seiner Anlage. Mitten in der stürmisch wogenden Fluth seiner Empfindungen richtet sich die ganze Denkkraft seines Geistes auf die Erforschung dieses doppelten Geheimnisses. So sehr die Wehmuth ihn erfüllt, da er nach den geliebten Zügen forscht, so entschlossen und klar bewußt richtet er sich zugleich auf die Entdeckung der schlimmen Vorgänge in seinem Hause und auf die Enträthselung jener geheimnißvollen Erscheinung, an die er *nur schwer zu glauben vermag*:

„Erscheint's in meines edlen Vaters Bildung,
So red ich's an, gähnt' auch die Hölle selbst
Und hieß' mich ruhig sein.“

Ebenso überlegt er zugleich auch die möglichen Folgen der bevorstehenden Entdeckung und verlangt, um freie Hand für seine Entscheidung zu behalten, unbedingtes Schweigen über das Geschehene.

Endlich aber kommt noch Alles darauf an, wie Shakespeare den Charakter dieser *Geistererscheinung* selbst auf das Be-

dachteſte limitirt hat. Nicht kommt ſie aus einer jenſeitigen Welt, in der ſie über alle Beſchränkungen des Dieſſeits gehoben, nun in verklärter Ruhe auf die Leidenſchaften und verwirrten Vorgänge dieſer Erde gelöſt und entfeſſelt herabblickt. Nicht kennt ſie daher auch die Zukunft und weiß auch ſo wenig vorurtheilsfrei das Künftige zu beurtheilen, daß Rath und Wunſch ihr genau ebenſo gebunden und egoiſtiſch bedingt ſind, wie da ſie noch im Leben war. Daher iſt auch in dieſer weſentlichſten Beziehung der Geiſt nichts Anderes als die durch die dramatiſche Technik bedingte Verkörperung der aus vor der Handlung liegenden ſchlimmen Thaten entſproſſenen, ganz perſönlichen Geſinnungen und Wünſche des Betroffenen. Genau ſo würde in der Oekonomie des Stückes ein letztes Vermächtniß des ſterbenden Vaters wirken, welches durch ſeltſame Verwickelung im tiefſten Geheimniß eben nur zu den Ohren des Sohnes gelangte.

Dieſe ſichtliche „Befangenheit" des Geiſtes hat zu recht wunderlichen Commentationen der Kritiker geführt, welche gelegentlich ihn geradezu verhöhnen: „der alte Herr" hätte dies und das doch beſſer wiſſen können. Bei Flathe lautet die betreffende Stelle ſo: „Zu den verkehrten Dingen, die der Sohn treibt, giebt auch der Geiſt aus der Tiefe her ſtets ſeine Zuſtimmung. Dies erklärt ſich wieder daraus: daß der Geiſt ein noch nicht erhöhter, ein noch im Irdiſchen halbgefangener iſt. Er irrt ſich, wie Marcellus und Horatio ſich irren, und denkt, der Sohn verfolge eben mit ſeinen Seltſamkeiten einen feinen und tief angelegten Plan."

Dazu bemerkt Werder:

„Er irrt ſich. — Sie werden mir zugeſtehen, daß Shakespeare in der That nichts Komiſcheres hätte machen können, als wenn der Geiſt auf ſolche Weiſe düpirt würde. Da er ſelbſt die Rolle des Geiſtes geſpielt, müßte ihm äußerſt heiter zu Muthe geweſen ſein; wenn er ſein „Schwört!" aus der Tiefe geſprochen. — Befangenen Geiſtes freilich iſt der Geiſt, —

wir werden das noch inne werden — aber seine Befangenheit ist von tragischer Art und hat mit seinem Irrthum, wie Herr Flathe ihm imputirt, nichts zu schaffen. Daß die Forderung des Schwures zweckmäßig ist, das weiß er und darum unterstützt er sie mit seiner Stimme."

Mit dieser künstlichen Trennung — daß der Geist wohl die ganz richtigen Mittel zum Handeln bestens zu beurtheilen verstünde, daß er aber des endlichen Schicksalsausganges doch nicht kundig sei — ist garnichts gethan; eher wird die Auffassung dadurch noch mehr verwirrt.

VII.

Wenn also in der That nach Goethes Wort in der Schlußscene des ersten Actes der Schlüssel zu Hamlets Charakter liegt, so hat doch Werder ihn nicht gefunden, noch ist das Auffallendste darin überhaupt jemals zugleich eingehend und befriedigend erklärt worden: es ist die Art, wie unmittelbar nach den Schrecknissen und den Schauern der Geistererscheinung und ihrer furchtbaren Enthüllung mitten in der eigenen, den Boden unter den Füßen ihm wankend machenden Erschütterung Hamlet den wunderlichsten Ton sarkastischer Ironie anschlägt gegen sich selbst, gegen die Freunde und ebenso gegen den Geist; es ist die nach allen jenen Erklärungsweisen völlig unverständliche Scene, in der Hamlet ohne irgend einen in der Handlung begründeten Zweck den Geist unter der Erde geradezu umherhetzt und ihn ganz unnöthig viermal die Aufforderung zum Schwur wiederholen läßt, während der Geist einer sogearteten Aufforderung fügsam und bereitwillig Folge leistet.

Werder ist auch hier wieder in der Polemik ebenso siegreich, wie unzureichend mit seiner eigenen Ansicht. Wie thöricht es ist

anzunehmen, daß Hamlet hier im Moment seine Wahnsinnsrolle zu spielen beginne, gegen die Freunde selbst, denen er sie doch ankündigt, weist er überzeugend nach. Einer Widerlegung garnicht bedürftig ist die Ansicht derer, welche einfach den Hamlet als einen frivolen Menschen auffassen, dem es mit nichts Ernst sei, als mit der Ergötzung an dem ihm zu Gebote stehenden eigenen geistigen Luxus. Aber Werders prätendirte Lösung ist, wie wir schon seine Auffassung des Schreibtafel-Monologs kennen lernten, theils sophistisch, theils abgeschmackt. Zu Hamlets: „Es lebt kein Schurk' im ganzen Dänemark, der nicht ein ausgemachter Bube wär';" und „So ohn' alle weitere Förmlichkeit, denk' ich, wir schütteln uns die Händ' und scheiden;" bemerkt Werder: „Die reine Wahrheit! Er fühlt und muß sich von Allen geschieden fühlen durch sein specielles entsetzliches Geschick." Die Worte: „Ich sag' euch, 's ist ein ehrliches Gespenst" läßt er ihn „tiefernst" sprechen, und die Verse: „ha, ha, Bursch', sagst du das? Bist du da, Grundehrlich? Wohlan — ihr hört im Keller den Gesellen" spricht Hamlet nach Werder: „Schaudernd, tief ergriffen, wie mit dem Gehör für die andre Welt!"

Dann: „Brav, alter Maulwurf! Wühl'st so hurtig fort? O trefflicher Minirer!" mit folgender ausführlich vorgeschriebener Action: „Mit bebender Stimme sagt er diese Worte, fast tonlos, in sich hinein; sich dabei an die Stirn fassend; das Auge starr auf den Boden geheftet, den Kopf niedergebeugt; der Tiefe zunickend, aus dem Gefühl, daß der Geist ihn nicht mehr läßt, daß er fortan sein wird, wo er ist."

Auf der einen Seite werden hier, wie in der ersten und letzten Bemerkung, Dinge in Hamlets Worte gelegt, die garnicht darin sind, auf der andern Seite ist für die Erklärung der barocken, so höchst befremdlichen Färbung des Ausdrucks lediglich garnichts gethan; ganz ebensowenig für das Verständniß, warum denn der Prinz, „das ehrliche Gespenst", „den Gesellen im Keller",

„den Grundehrlich" oder „alten Maulwurf" in seiner tiefen, bebenden Erschütterung, „seinem starren Schauder" viermal hintereinander aus der Tiefe seiner Grabesruhe hervorcitirt!

Als den Schatten seines Vaters, der über das Grab hinaus nach dessen Meinen, Wünschen und Begehren fortsetzt, so faßt Hamlet vom ersten Moment des Sehens die Erscheinung des Geistes auf, zugleich giebt er der zweifelnden Verwunderung an solchem Geschehen den stärksten Ausdruck:

„Sei Du ein Geist des Segens, sei ein Kobold,
Bring' Himmelslüfte oder Dampf der Hölle,
Sei Dein Beginnen boshaft oder liebreich,
Du kommst in so fragwürdiger Gestalt,
Ich rede doch mit Dir; ich nenn' Dich, Hamlet,
Fürst, Vater, Dänenkönig: o gieb Antwort.
Laß mich in Blindheit nicht vergehn! Nein sag':
Warum Dein fromm Gebein, verwahrt im Tode,
Die Leinen hat gesprengt, warum die Gruft,
Worin wir ruhig eingeurnt Dich sahn,
Geöffnet ihre schweren Marmorkiefern,
Dich wieder auszuwerfen? Was bedeutet's,
Daß, todter Leichnam du, in vollem Stahl
Aufs Neu' des Mondes Dämmerschein besuchst;
Die Nacht entstellend; daß wir Narren der Natur
So furchtbarlich uns schütteln mit Gedanken,
Die unsre Seele nicht erreichen kann?"

Muth, Entschlossenheit und entschiedene geistige Ueberlegenheit, verbunden mit dem leidenschaftlichen Drange, seinem Schicksal auf den Grund zu kommen, das sich ihm so räthselhaft naht, bekundet der Verlauf der Scene.

Hamlet: Er will nicht sprechen: wohl, so folg' ich ihm.
Horatio: Thut's nicht, mein Prinz.
Hamlet: Was wäre da zu fürchten?
Mein Leben acht' ich keine Nadel werth;
Und meine Seele, kann es der was thun,
Die ein unsterblich Ding ist, wie es selbst?

Und weiter:

„Mein Schickſal ruft,
Und macht die kleinſte Ader dieſes Leibes
So feſt als Sehnen des Nemeer Löwen.
Es winkt mir immerfort; laßt los; Beim Himmel,
Den mach' ich zum Geſpenſt, der mich zurückhält! —
Ich ſage fort! — Voran, ich folge Dir."

Nun folgt die Enthüllung des Geiſtes und die Verpflichtung Hamlets darauf, daß er dem Greuel einer verbrecheriſchen Ehe ein Ende machen und den Mord ſeines Vaters rächen ſolle: Alles, wie ſchon bemerkt, völlig in dem Sinn und Geiſte, als ob es ein irdiſches Vermächtniß wäre, das der kriegeriſche Vater, dem die Blutrache etwas natürlich Gebotenes war, etwa in der Sterbeſtunde dem Sohne hinterlaſſen.

In der That enthält die Scene den Schlüſſel zu Hamlets Charakter und damit zu dem ganzen Stücke. Wir ſtehen an der Stelle, wo die Erkennung, welche die Hauptverwickelung der Handlung bewirkt, geſchehen iſt. Die echte tragiſche Erkennung bringt es ihrem Weſen nach mit ſich, daß ſie ſofort über Glück oder Unglück des Helden entſcheidet. Das ganze Problem ſpitzt ſich alſo zu der Frage zu: Wie wirkt die Enthüllung auf Hamlet, wie geſtaltet ſich unter dieſer Einwirkung auf gerade ſeinen Charakter ſein Verhalten?

Werfen wir hier noch einmal einen Blick auf den Sagenſtoff, welcher Shakespeare vorlag! Auch in der alten Sage bildet den Kern, aus dem ſie erwachſen iſt, der eigenthümliche Charakter des Amleth: er beſteht in der innigen Verbindung, welche die rohe Tapferkeit des altnordiſchen Helden hier eingegangen iſt mit einem ganz außerordentlichen, Alles durchdringenden, Alles überwindenden Scharfſinn, einer Schlauheit, der kein Gegner gewachſen iſt. Die Erzählung des Saxo Gramaticus trägt von Anfang bis zu Ende dieſe Färbung in der ausgeprägteſten Weiſe. „Als Amleth dies ſah (nämlich den Mord des Vaters und die

Ehe der Mutter mit dem Oheim), beschloß er, sich thöricht zu stellen, auf daß er nicht dem Oheime durch verständiges Benehmen verdächtig werde. Durch solche Schlauheit verbarg er nicht nur seine Gesinnung, sondern beschützte auch sein Leben." All sein wahnwitziges Gebahren hat immer einen tief versteckten, aber sehr wohl berechneten Zweck, seine Antworten sind thöricht in der Form, dem Inhalte nach zugleich wahr und witzig: „Indem er wünschte, daß man ihn für einen Feind aller Falschheit halte, vermischte er so Schlauheit und wahre Rede, daß den Worten nicht die Wahrheit fehlte, aber auch nicht die Schlauheit durch den Ausspruch der Wahrheit beeinträchtigt ward." Solche Bemerkungen des Erzählers wiederholen sich unaufhörlich.

Unverhüllt läßt er sein Wesen in der Scene mit der Mutter hervortreten: „Warum trachtest Du, sagte er, schandvollste der Frauen, das so schwere Verbrechen durch geheuchelte Klage zu bedecken, Du, die Du, nach Art unzüchtiger Weiber, eine frevelhafte und verabscheuungswürdige Ehe schlossest und den Mörder Deines Gatten an den blutschänderischen Busen drücktest? Die Du mit schimpflichen Liebkosungen den umarmtest, der den Vater Deines Sohnes umgebracht hat? So verbinden sich nur die Stuten mit den Besiegern ihrer Gatten; nur Thiere werden hin und wieder zu solchen Verbindungen hingerissen; solches Beispiel hat ohne Zweifel die Erinnerung an den ersten Gemahl in Dir getilget. Ich aber, nicht ohne Grund spiele ich den Wahnwitzigen, da sicherlich der, der den Vater umbrachte, mit gleicher Grausamkeit auch gegen andere Verwandte aufzutreten geneigt ist. Darum ist es für mich besser, für einen Narren als für einen verständigen Menschen gehalten zu werden und Sicherheit durch Wahnsinn zu erhandeln. Im Herzen aber lebt mir der Drang, den Vater zu rächen; ich harre jedoch auf Gelegenheit, ich erwarte die dazu günstige Zeit. Du enthalte Dich also der Thränen über meinen Wahnsinn; mit größerem Fuge beweinest Du Deine Schmach. Schweig' übrigens; vergiß

das ja nicht!" Dazu fügt dann Saxo die Worte: „Durch seinen Vorwurf verletzte er zwar seine Mutter, rief sie aber dadurch auf die Bahn der Tugend zurück und bewog sie, ihre frühere Liebe der gegenwärtigen Verlockung vorzuziehen." Gerade die überragende Klugheit Amleths ist es dann, die den König von Britannien bestimmt, ihm seine Tochter zur Gemahlin zu geben, und welche später ihm auf der Stelle die Liebe der Ermuntrud, der schottischen Brunhild, gewinnt. Nachdem er die Rache an seinem Oheim vollzogen, bemerkt der Erzähler: „Man weiß nicht, ob man mehr seine Tapferkeit oder seine Schlauheit bewundern soll." Und als er seine That vor dem Volke gerechtfertigt, und dieses ihn durch allgemeinen Zuruf als König begrüßt, heißt es:

„Man setzte die größte Hoffnung auf ihn, der ein so großes Unternehmen mit so großer Schlauheit durchgeführt hatte."

Der feinsinnige Gelehrte, dessen Uebersetzung ich gefolgt bin, urtheilt in diesem Punkte ebenso (vgl. Ettmüller: Altnordischer Sagenschatz. Leipzig. 1870): „Nicht unentschlossen ist der Amleth der Sage, nur bedachtsam ist er, schlau und will sicher gehen." „Aber die bedachtsame List galt im nordischen Heldenleben nicht weniger als die rasche Tapferkeit, gerade wie bei den Hellenen." (Vgl. S. VI.) Und an einer anderen Stelle (vgl. S. 119): „Amleths Wahnsinn besteht übrigens nur darin, daß er sich sinnbildlicher Worte und Geberden bedient, welche denen, die sie nicht zu fassen, zu deuten vermögen, wahnwitzig erscheinen müssen. Diese sinnbildliche Ausdrucksart war aber in den Dichtungen der nordischen Skalden so gewöhnlich, daß sie geradezu das Wesen ihrer Poesie ausmacht."

Es bedarf keines Beweises, daß gerade in diesem Moment Shakespeare die Anregung zu seiner Tragödie gefunden hat. Aber wenn wir oben sehen, daß das Wesen der Tragödie an sich schon den Amleth ausschließt, der mit beharrlicher Klugheit sein Ziel erreicht, so können wir doch erst hier völlig erkennen, wie wunderbar der Dichter, eben indem er der Sage die tragische

Wendung gab, den Charakter des Helden vertieft hat, und zwar so, daß umgekehrt gerade durch diese Veredlung und Vertiefung die Handlung den tragischen Ausgang gewinnen mußte. Einen Helden hat er aus seinem Hamlet gemacht, eine großartige Natur hat er ihm gegeben, aber nicht indem er die Rohheit des scharfsinnigen Amleth zu der Kraft eines vielgewandten, klugen Odysseus veredelte, sondern indem er den Geistes- und Gemüths-Reichthum, den die alte Sage nur äußerlich und plump, halb symbolisch andeutet, seinem Hamlet wirklich verlieh. Der Amleth der Sage fühlt die Schmach und das Vergehen der Mutter wie das an seinem Vater begangene Verbrechen so tief, daß er Alles daran setzt, beide zu sühnen, ebenso setzt er die ganze Kraft seines Allen überlegenen Geistes an diesen Zweck: er erreicht ihn, indem er fortwährend mit dem überraschendsten Erfolge die Aufgabe löst, den Thoren überzeugend zu spielen und gerade dadurch aller Andern List und Klugheit zu überbieten und zu schlagen. Seine ganze Kraft steht also im Dienste der Forderungen, die seine Situation an ihn stellt, denen er eben auf diese Weise völlig genügt. Das fand Shakespeare vor, und eben das verwarf er — es ist unbegreiflich, wie Werder das so ganz ins Gegentheil hinein hat mißverstehen können. Er macht einen völlig modernen Menschen aus ihm, dem die höchste Ausbildung seiner reichen Seelenkräfte selbst der edelste Zweck ist. Nichts hat er versäumt, was ihn der hohen Stelle, an die das Schicksal ihn gestellt, würdig machen kann, — wir haben das oben schon gesehen, — aber sein eigenstes, inneres Leben ist ganz geistiger Natur und zwar im besten Sinne. Und nun fragen wir: ist das die Natur eines Schwächlings? Dieser Prinz, der die Jahre der Jugend so wohl genutzt, daß er alle schönsten Zierden des Geistes in sich vereinigt hat, der das schärfste Urtheil in allen Dingen sich erworben, den unbestechlichen, reinen und einfachen Sinn sich erhalten, der das feurige Gefühl für alles Schöne zugleich in sich reich

genährt und durch ſtrenges Maß in den rechten Schranken zu halten gelernt hat?

„Er hätte, wär' er hinaufgelangt, unfehlbar ſich höchſt königlich bewährt!" Nun aber: dieſer Mann in dieſer Situation! All dieſer erworbene geiſtige Beſitz — wäre er minder groß und edel, er würde wie dem Sagen-Amleth zugleich ihm helfen, ſeine Rolle durchzuführen und ihm, wie jenem, das Vergnügen des Virtuoſen an ſeiner Thätigkeit gewähren. So aber, wie er iſt, erlahmt ſeine Kraft an ſeinem Schickſal und muß daran erlahmen, gerade durch ihren Adel und ihre Größe. Und warum? Aus Schwäche? Dieſer Hamlet denkt und fühlt ſo philoſophiſch, wie nur irgend ein moderner, oder ſei es auch ein antiker Philoſoph. Aber wohl gemerkt, ein Philoſoph von 30 Jahren, in dem das Blut der Jugend noch rollt, nicht ein auf die höchſten Höhen gelangter Solon oder Sokrates! Die That aber, die von ihm verlangt wird, iſt keine große That! Es iſt eine gewaltſame und blutige Rachethat, die der echte Chriſt nicht denken darf, und die der echte Philoſoph nicht denken will, und die derjenige, welcher innerlich nun ſchon entſchieden den Weg eingeſchlagen hat, eins von beiden zu werden, überhaupt von ſelbſt in ſich weder denkt noch fühlt. Es ſoll, darf und kann der Antrieb dazu garnicht in ihm entſtehen! Oder rechnen wir es nicht zu den höchſten Errungenſchaften unſerer Cultur, daß wir dergleichen im Princip wenigſtens überwunden haben? Nun wohl, hier iſt ein Charakter voll der höchſten ſittlichen Intelligenz — was iſt das denn für eine Art von Heuchelei, daß man von ihm den Meuchelmord oder Todtſchlag mit einem Pathos und einer moraliſchen Ueberhebung verlangt, als handle es ſich um die Erfüllung eines unbedingt heiligen Sittengeſetzes?

Zwar ein natürlicher Antrieb, empfangene Beleidigungen zu rächen, iſt in jedem Menſchen oder ſoll doch in ihm ſein: es hat ſogar unter allen Umſtänden der Gleichmuth nur inſofern einen Werth,

als er auf der Ueberwindung derartiger Antriebe beruht. Und hier ist die Stelle, an der Werders Grundirrthum einigermaßen verständlich wird. Hamlet hat einerseits jenes starke, natürliche Empfinden, das ihn für das Gebot des Geistes empfänglich macht, und das ihn immerfort wieder dazu antreibt, sich jenes Gebot als eine Pflicht gegenwärtig zu halten, andrerseits ist er mit seinem gesammten übrigen Empfinden und Denken weit darüber hinaus, und jene Antriebe vermögen nicht, diese festgewordene Gewöhnung seiner Seele zu erschüttern und ihn soweit fortzureißen, daß auch nur ein einziges Mal, selbst im ersten Moment nicht, das Bild der That als Keim des Entschlusses in der Seele als ihr eigen sich erzeugte. Das ist der tragische Conflict, den die Erkennung seiner Situation in ihm hervorbringt, und der durch die damit verbundene Vernichtung seiner Achtung vor der Mutter und die starke Erschütterung seines gesammten sittlichen Bewußtseins noch so sehr verstärkt wird. Darin liegt das Unentrinnbare seiner Situation, daß die Beschaffenheit seines Charakters ihn die That weder vollbringen noch sie von sich abwälzen läßt. Hierdurch hat Werder sich verführen lassen, jene unglückliche Idee von der materiellen Unausführbarkeit der That und von seinen „Eisenklammern der Situation" zu fassen, durch die er das Verständniß des Stückes in Grund und Boden ruinirt und zu einer endlosen Reihe von Sophismen sich verleiten läßt.

Und nun zurück zu der Schlußscene des ersten Actes.

Wir verließen den Prinzen, als nun die volle Enthüllung über ihn gekommen ist, über ihn, den schon die hastige Heirath der Mutter so furchtbar tief getroffen, daß er den Tod sich wünscht, oder: „daß nicht der Ew'ge sein Gebot gerichtet gegen Selbstmord!" Außer sich selbst setzt ihn die neue, unendlich furchtbarere Erkenntniß:

„O Herr des Himmels! Erde! Was noch sonst?
Nenn' ich die Hölle mit? O pfui! Halt, halt, mein Herz!
Ihr, meine Sehnen, altert nicht sogleich,
Tragt fest mich aufrecht."

Aber welches ist der Haupteindruck alles dessen, was er soeben gehört? Nicht die Aufforderung zur Rache ist es, die in ihm gezündet hat, sondern was er festhält, ist der Eindruck des tiefsten Seelenschmerzes, den er in sich aufgenommen hat und der hinfort alles Andere aus seiner Seele verdrängen soll. Das gelobt er, und das hält er auch getreulich.

„Ade! Ade! Ade! gedenke mein," hat der Geist ihm scheidend zugerufen, und er:

„Dein gedenken! Ja,
Du armer Geist, so lang' Gedächtniß haust
In dem zerstörten Ball hier. Dein gedenken?
Ja, von der Tafel der Erinnerung will ich
Weglöschen alle thörichten Geschichten,
Aus Büchern alle Sprüche, alle Bilder,
Die Spuren des Vergangenen, welche da
Die Jugend einschrieb und Beobachtung;
Und dein Gebot soll leben ganz allein
Im Buche meines Hirnes, unvermischt
Mit minder würd'gen Dingen. —
Ja beim Himmel."

Dann wendet sich sein Gedanke auf die Mutter, und schmerzlich stöhnt er auf:

„O höchst verderblich Weib!"

und weiter auf den Mörder:

„O Schurke! lächelnder, verdammter Schurke!"

Und hier ist die völlig entscheidende Stelle, hier, wo er noch unmittelbar unter dem ersten Eindrucke steht, wo noch nicht die leiseste Reflexion in ihm hat Platz greifen können, hier mußte der Dichter uns die unverhüllte Eigenart seines Charakters zeigen, wie er diesem Schicksal in seinem innersten Wesen gegenüber

ſteht. Was ihn ganz beherrſcht, iſt der Schmerz über das Geſchehene, ſobald er des Urhebers gedenkt, erfüllt ihn ſchmerzlicher Zorn, Abſcheu und Empörung. Aber kein Gedanke an Rache kommt in ihm auf, das heiße Feuer der unvernünftig raſenden Leidenſchaft iſt nicht in ihm, denn die Größe ſeines Weſens beſteht in einer Anlage, in welcher einem jeden noch ſo ſtarken Gefühl eine gleich ſtarke und nimmer fehlende Bethätigung klarſter und tiefdringender Einſicht ſo natürlich verbunden, durch eigene bewußte Erziehung und Gewöhnung ſo ſicher und unmittelbar geſellt iſt, daß ein ihm zur Natur gewordenes Maß all ſein nach Außen gewandtes Thun und Wirken, ja die Impulſe dazu beherrſcht. Wer darin einen Mangel an Kraft ſieht, der mag ſich fragen, ob ihm die Ruhe und Faſſung der edelſten der Märtyrer, mögen ſie nun Religionsſtifter oder Philoſophen ſein, nicht als Heldenmuth erſcheint. Ein ſolcher iſt nun aber Hamlet nicht, ſonſt könnte ihn das tragiſche Schickſal — erfaſſen wohl auch, aber nicht ihn ſich ſelbſt und Andere zu Grunde richten laſſen. Er empfindet ſelbſt in dieſem Augenblick die Leidenſchaft der Rache nicht, und dennoch reißt ihn der Zwang der Situation in ſeinem Empfinden auf den Weg derſelben fort. Erſt dadurch wird ſein Schickſal tragiſch. Der Amleth der Sage, der die Rache ausführt, ein Hamlet, der ſie mit Bewußtſein von ſich abwieſe, beide wären für die Tragödie untauglich. Der Zwieſpalt dieſes Conflictes aber, der ihn das ganze Stück hindurch beherrſcht, ohne ihm je zu klarem Bewußtſein zu gelangen, weil ſeine innerſte Natur ihm, wie einem Jeden die eigene, ein Geheimniß iſt, hat ihn hier ſchon ergriffen und beginnt ſchon hier mit der aus ſeiner Natur nothwendig hervorgehenden Unſicherheit alle ſeine Aeußerungen und Handlungen zu lähmen.

Aber, was ihm ſelbſt unbewußt iſt, das mußte dem Dichter, der es unternahm, einen ſolchen Charakter handelnd darzuſtellen, mit der größten Klarheit vor Augen ſtehen. Freilich iſt es nun die Sache des Meiſters, umgekehrt derartige Seelenvorgänge

auch so zu verkörpern, daß es nicht allein evident ist, sie seien dem Handelnden in sich selbst verborgen, sondern, daß die Stufen des Ueberganges auch für die Zuschauenden keineswegs grell hervortreten, daß nirgends die Hand des arbeitenden Dichters ungeschickt sichtbar werde. In der Darstellung solchen Helldunkels der psychologischen Charakteristik zeigt sich abermals Shakespeares ganze Größe; überall, wo es gilt, jene eigentlich entscheidenden Veränderungsstadien der Seele vorzuführen, in denen sie für die Saat des Irrthums oder der Leidenschaft am meisten empfänglich ist, da weiß er die beginnende Verwirrung und ihre unmittelbaren Consequenzen mit einer so sorgfältig erwogenen Feinheit und zugleich mit so drastischer Anschaulichkeit zu verkörpern, daß unter den Dichtern aller Zeiten keiner ihm darin nahe kommt. So hier im Hamlet; von diesem Gesichtspunkte aus ist seine ganze Handlungsweise aufzufassen, sowohl in dieser Scene als das ganze Stück hindurch bis auf den Schluß. Er ist wie einer, der sich getrieben fühlt, einen weiten Weg zu machen, für den er doch das Endziel nicht ins Auge zu fassen vermag: so wendet er eilfertig und entschlossen die Schritte zu diesem und jenem näher gelegenen und untergeordneten Ziele, um dann unruhig und unentschlossen wieder inne zu halten und von Neuem sich selbst zu neuer Bewegung anzuspornen, die doch zu keinem festen Gange werden kann. Doch bei der Hemmung, die sein ganzes Wesen erfährt, bei dem sofort, obwohl ihm unerkannt, ausgebrochenen Streite seines Fühlens und Denkens, bei der dunkel geahnten Zweck- und Endlosigkeit alles dessen, was er thut und thun kann und wird, verfallen alle seine Aeußerungen und Handlungen von diesem ersten Momente an bis zuletzt einer gewissen unbeschreiblichen Selbstironie, die sich aber um so besser fühlen läßt, und die eben nur ihm eigenthümlich ist. Einerseits stehen ihm bei seiner reichen Natur alle Mittel zu Gebot, und er nimmt dieses und jenes in Angriff, des Erfolges sicher, andrerseits ist es ihm mit keinem voller Ernst, und

in der Erschütterung seiner ziellos gewordenen Kraft verschwendet er sie an jedes dieser Mittel, als ob sie sein Zweck wären, um dann wieder erschöpft und entmuthigt inne zu halten.

Auf das: „Schurke, lächelnder, verdammter Schurke' folgt hier also keineswegs ein wilder Zornesausbruch und ein flammender Racheschwur, sondern jenes wunderbare und gerade so ganz charakteristische Abspringen, mit dem er aus dem Anlaß zur Entfesselung seiner Leidenschaft ein Object macht für seine Reflexion, worin ihm die eigene Erfahrung des tückischen Verrathes zu einem Sarkasmus auf die ganze Menschheit wird. So verläßt er mit dem ersten Schritt, den er thut, seinen Weg, um nach verhängnißvollem Irren ihn erst am Schlusse wiederzufinden; und das ist es, was der Schauspieler auszudrücken hat, wenn er nun fortfährt:

„Schreibtafel her! Ich muß mir's niederschreiben,
Daß einer lächeln kann und immer lächeln,
Und doch ein Schurke sein; zum wenigsten
Weiß ich gewiß, in Dänemark kann's so sein.
Da steht ihr, Oheim. Jetzt, zu meiner Losung!
Sie heißt: „Ade, ade! gedenke mein." Ich hab's geschworen.

So kehrt er mitten in dem Entschluß:

from the table of my memory
I'll wipe away all trivial fond records

und And thy commandment all alone shall live
Within the book and volume of my brain,

zu der alten liebgewordenen Gewohnheit zurück, was ihm geeignet (meet) erscheint, sogleich sich zu notiren, freilich mit einem starken, wenn auch nur dunkel bewußten Sarkasmus gegen sich selbst und die ganze Lage der Dinge: My tables, — meet it is, I set it down. So uncle, there you are.

Und so in der ganzen Scene! In den „wirblichten und irren Worten" an die Freunde, in dem vierfach wiederholten Schwur. Zu der furchtbaren Erregung seiner Seele kommt

das Grauen der Berührung mit der Geisterwelt, dazu die nicht zu zähmende Begier seines kritischen Intellectes, das Irrationale dieser Erscheinung, obwohl er sie doch eben gesehen, dennoch immer aufs Neue auf die Probe zu stellen. Wäre er, auch in diesem Moment nur, entschlossen zu handeln, er könnte so nicht mit dem Geist verfahren: aber eben weil er es *nicht* ist, daher dieses zwecklose Verweilen bei dem fesselnden Grauen dieser Situation, und eben weil dieses Verweilen zwecklos und daher im Grunde gegen die Pietät ist, daher diese unbeschreibliche Mischung in seinem Tone aus inniger Pietät und souveräner Ironie, aus tief innerem Grauen und einem Sarkasmus gegen sich selbst und die ganze Welt, die ein Zeichen ist der rückfluthenden Stauung seines ganzen geistigen Wesens. Denn so wie die Energie bewußten Handelns alle Kräfte der Seele befreit und hebt und alle ihre Beziehungen zur Außenwelt läutert und veredelt, so erfüllt der Mangel oder die Unmöglichkeit des Entschlusses mit seinem inneren Widerstreit sie alle mit Bitterkeit und Verwirrung. Dem entspricht, daß er zu nichts weiter sich entschließt, als den ganzen Vorgang geheim zu halten — dem Horatio theilt er ihn dennoch bald darauf mit — und die gewaltige Erregung seiner Seele durch den absichtlich erregten Schein der Geistesverwirrung zu verdecken. Die Feierlichkeit und Umständlichkeit, mit der er den Schwur von Horatio und Marcellus verlangt, steht in keinem Verhältniß zu dessen Wichtigkeit und entspringt lediglich der so wunderbar complicirten Erschütterung seines Wesens. Daß der Geist der über die übliche Drei hinaus zum vierten Male wiederholten Aufforderung immer beharrlich entspricht, erklärt sich umgekehrt daraus, daß bei seinem ganz einfachen und ungemischten Charakter eben nur das eine Motiv wirksam ist: den Sohn zu der Rache zu spornen und ihm in allem Beginnen förderlich zu sein.

Vergegenwärtigen wir uns nun noch einmal den ganzen Schluß der Scene:

Horatio (hinter der Scene). Mein Prinz! Mein Prinz!
Marcellus (hinter der Scene). Prinz Hamlet!
Horatio (hinter der Scene). Gott beſchütz ihn!
Hamlet. So ſei es!
Marcellus (hinter der Scene). Heda! ho! mein Prinz!
Hamlet. Ha, heiſa, Junge! Komm', Vögelchen, komm'!
(Horatio und Marcellus kommen.)
Marcellus. Wie ſteht's, mein gnädger Herr?
Horatio. Was giebt's, mein Prinz?
Hamlet. O wunderbar!
Horatio. Sagt, beſter gnäd'ger Herr.
Hamlet. Nein, ihr verrathet's.
Horatio. Ich nicht, beim Himmel, Prinz.
Marcellus. Ich gleichfalls nicht.
Hamlet. Was ſagt ihr? Sollt's 'ne Menſchenſeele denken? —
Doch ihr wollt ſchweigen? —
Horatio und Marcellus. Ja, beim Himmel, Prinz.
Hamlet. Es lebt kein Schurk' im ganzen Dänemark,
Der nicht ein ausgemachter Bube wär!
Horatio. Es braucht kein Geiſt vom Grabe herzukommen,
Um das zu ſagen.
Hamlet. Richtig; ihr habt Recht.
Und ſo, ohn' alle weit're Förmlichkeit,
Denk' ich, wir ſchütteln uns die Händ' und ſcheiden;
Ihr thut, was euch Beruf und Neigung heißt —
Denn jeder Menſch hat Neigung und Beruf,
Wie ſie denn ſind — ich, für mein armes Theil,
Seht ihr, will beten gehn.
Horatio. Dies ſind nur wirblichte und irre Worte, Herr.
Hamlet. Es thut mir leid, daß ſie euch ärgern herzlich;
Ja, mein' Treu, herzlich.
Horatio. Kein Aergerniß, mein Prinz.
Hamlet. Doch, bei Sanct Patrick, giebt es eins, Horatio,
Groß Aergerniß. Was die Erſcheinung angeht,
Ich ſag' euch, 's iſt ein ehrliches Geſpenſt.
Die Neugier, was es zwiſchen uns doch giebt,
Bemeiſtert wie ihr könnt. Und nun ihr Lieben,

Wo fern ihr Freunde seid, Mitschüler, Krieger,
Gewährt ein Kleines mir.

Horatio. Was ist's? Wir sind bereit.

Hamlet. Macht nie bekannt, was ihr die Nacht gesehn.

Horatio und Marcellus. Wir wollen's nicht, mein Prinz.

Hamlet. Gut, aber schwört.

Horatio. Auf Ehre, Prinz, ich nicht.

Marcellus. Ich gleichfalls nicht, auf Ehre.

Hamlet. Auf mein Schwert.

Marcellus. Wir haben schon geschworen, gnäd'ger Herr.

Hamlet. Im Ernste, auf mein Schwert, im Ernste.

Geist (unter der Erde). Schwört.

Hamlet. Ha, ha Bursch! sagst du das?
Bist du da, Grundehrlich?
Wohlan — ihr hört im Keller den Gesellen —
Bequemet euch zu schwören.

Horatio. Sagt den Eid.

Hamlet. Niemals von dem, was ihr gesehn, zu sprechen,
Schwört auf mein Schwert.

Geist (unter der Erde). Schwört.

Hamlet Hic et ubique? Wechseln wir die Stelle. —
Hierher, ihr Herren, kommt,
Und legt die Hände wieder auf mein Schwert;
Schwört auf mein Schwert,
Niemals von dem, was ihr gehört, zu sprechen.

Geist (unter der Erde). Schwört auf sein Schwert.

Hamlet. Brav, alter Maulwurf! Wühlst so hurtig fort?
O trefflicher Minirer! — Nochmals weiter, Freunde.

Horatio. Beim Sonnenlicht! dies ist erstaunlich fremd.

Hamlet. So heiß' als einen Fremden es willkommen.
Es giebt mehr Ding' im Himmel und auf Erden
Als eure Schulweisheit sich träumt, Horatio.
Doch kommt!
Hier, wie vorhin, schwört mir, so Gott euch helfe,
Wie fremd und seltsam ich mich nehmen mag,
Da mir's vielleicht in Zukunft dienlich scheint,
Ein wunderliches Wesen anzulegen:
Ihr wollet nie, wenn ihr alsdann mich seht,

Die Arme so verschlingend, noch die Köpfe
So schüttelnd, noch durch zweifelhafte Reden,

Als: „Nun, nun, wir wissen" — oder: „Wir könnten, wenn wir wollten" — oder: „Ja, wenn wir reden möchten" — oder: „Es giebt ihrer, wenn sie nur dürften." —

Und solch' verstohl'nes Deuten mehr, verrathen,
Daß ihr von mir was wisset: dieses schwört,
So Gott in Nöthen und sein Heil euch helfe!

Geist (unter der Erde). Schwört.

Hamlet. Ruh, ruh, verstörter Geist! — Nun, liebe Herrn,
Empfehl' ich euch mit aller Liebe mich,
Und was ein armer Mann, wie Hamlet ist,
Vermag, euch Lieb' und Freundschaft zu bezeugen,
So Gott will, soll nicht fehlen. Laßt uns gehn,
Und, bitt' ich, stets die Finger auf den Mund.
Die Zeit ist aus den Fugen: Schmach und Gram,
Daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam!
Nun kommt, laßt uns zusammen gehn.

Die Scene schließt consequent mit dem schweren und schmerzlichen Seufzer des Prinzen, daß gerade ihm das Schicksal diese Rolle aufgebürdet, zu der er die rechte Stellung und Stimmung in sich nicht findet.

„The time is out of joint — o cursed spite
That ever I was born to set it right.

VIII.

So ist mit dem ersten Acte die Exposition in der vollendetsten Weise gegeben, die überhaupt denkbar ist.

Wir haben alles Wesentliche kennen gelernt, was vor der Handlung des Stückes liegt; durch die Erscheinung des Geistes ist es in der Form der echten tragischen Erkennung für das Stück

selbst entscheidend wirksam geworden; zugleich ist schon durch diesen ersten Act der Charakter des Helden, Hamlets, in der drastischsten Weise uns völlig zur Anschauung gebracht; durch seine Action vor, während und nach der Enthüllung ist ferner die Art, wie dieselbe bestimmend für den ganzen Verlauf des Stückes auf ihn wirkt, mit festen und klaren Zügen dargestellt. Aber noch mehr. Auch alle wichtigen Nebenhandlungen sind schon eingeleitet; alle wichtigen Nebenpersonen in ihrer Eigenart und ihren für Hamlet und das ganze Stück wesentlichen Beziehungen zur Haupthandlung sind uns schon bekannt geworden und befinden sich in voller Action. Wir kennen den schurkischen, heuchlerischen, allein von grober Sinnlichkeit bestimmten König und wissen genug von seinem Hofstaat; wir kennen die schwache und so verderblich leicht bestimmbare Königin; wir kennen Polonius und seine beiden Kinder, und zwar, was sehr zu beachten ist, das Stück zeigt sie hier in seiner Anlage zuerst von ihrer besten, von der rein menschlichen Seite. Wie bewundernswerth erscheint hier wieder die Weisheit des Dichters! Dieser geschwätzige Alte mit seiner so höchst ergötzlichen Narrheit, mit seinem höfischen Dienstеifer und seiner eitelen, stets geschäftigen Beflissenheit, die er so grundsatz-, acht- und gewissenlos dem jedesmaligen Herrn zu Gebote stellt, er sei ein Hamlet oder ein Claudius, — sein Fall, der dem Prinzen, seinem unbewußten Mörder, Thränen entlockt, ist mit ein wesentlicher Theil des furchtbar vor unsern Augen sich vollziehenden Schicksals, ja er ist der Haupthebel desselben, sowohl für seinen inneren Vollzug in Hamlets Seele als für seine äußere Vollendung: Ophelias Wahnsinn und Tod und Laertes' Empörung und leidenschaftliche Rache. Deshalb ist auch dieser Theil der Exposition von so großartiger psychologischer Feinheit und von so ergreifender Wahrheit: daß uns dieser halb komische, halb verächtliche Charakter zuerst von seiner menschlich besten Seite vorgeführt wird, in der treuen, aufrichtigen Liebe zu seinen Kindern, für die er all den Ertrag seines erfahrungs-

reichen Lebens so sorglich zu verwerthen sucht. Wir lernen daraus die Liebe dieser Kinder zu diesem Vater vollständig verstehen und würdigen und begreifen die Wirkungen, die unter den gegebenen Umständen sein Tod bei ihnen anrichtet.

In der Eröffnungsscene des zweiten Actes, in der Polonius seinem Diener Reinhold die Instruction für seine Sendung nach Paris ertheilt, tritt dann das komische Element seiner närrisch-geschwätzigen und überschlauen Geschäftigkeit stärker in den Vordergrund; sie ist zugleich erforderlich, um die folgende Scene mit Ophelia einzuleiten, in der sie von Hamlets Besuch und den Anzeichen seines gestörten Gemüthes so ergreifend berichtet. Es liegt in dem geraden Wege der sonst die krummen Wege so liebenden Gemüthsart des Polonius, daß er nun plötzlich seine Meinung ändert, und daß die Ueberzeugung von Hamlets Liebeswahnsinn fortan seine ganze Handlungsweise ihm und dem Könige gegenüber leitet. Es folgt die Einführung von Rosenkranz und Güldenstern, die des Königs „eil'ger Sendung" ebenso eilig entsprochen haben. — Die daran sich schließende Rückkehr des Voltimand und Cornelius von der Gesandtschaft nach Norwegen erfordert hier noch ein Wort. Wir sind nicht der Ansicht, daß diese ganze Partie, als unnöthig die Haupthandlung belastend und verwirrend, über Bord geworfen werden könnte, sondern halten sie vielmehr in der Oekonomie des Stückes für ganz unentbehrlich. Nicht freilich, als ob die Figur des Fortinbras als ein kriegerisch-thatkräftiges Gegenbild des schwachen Hamlet der „moralischen Tendenz" der Tragödie dienstbar sein sollte — die Contrastirung der Beiden hat nur für *eine einzige* Scene und auch für diese nur *sehr bedingt* eine Geltung — sondern weil diese ganze Handlung dem Stücke den äußeren Rahmen und den festen äußeren Abschluß giebt. Die Handlung der Tragödie ist eben *nicht* durch irgend welche Tendenz bedingt und daher auch *nicht durch deren Erledigung abgeschlossen*, sondern sie ist in erster Linie die Nachahmung einer wirklichen, bedeutenden

und großen Handlung. So bewegt sich die Hamlet-Tragödie, wenn ihr Schwerpunkt auch in der Wirkung des Schicksals auf den Charakter des Helden beruht, dennoch auf einem großen politischen Schauplatz; die vielfach angeregten Fragen der Thronbesetzung, des künftigen Schicksals des Reiches, mancher äußeren Beziehungen zu andern Ländern dürfen nach den dramatischen Gesetzen absolut nicht der Beantwortung entbehren, die mit dem „the rest is silence" und „this quarry cries on havock" keineswegs gegeben wäre. Freilich ist es nach denselben Gesetzen dem Dichter nicht allein erlaubt, sondern geboten, daß er solche äußere Handlungen so leicht und so summarisch behandelt, als es unbeschadet der Deutlichkeit nur immer geschehen kann. Die Sache des Meisters ist es wiederum, sie demungeachtet nicht als bloßes Nebenwerk erscheinen zu lassen, sondern sie auch innerlich mit der Haupthandlung zu verknüpfen und für dieselbe sie möglichst fruchtbar zu machen. Gerade so hat Shakespeare die norwegische Angelegenheit und die Person des Fortinbras im Hamlet behandelt. Wilhelm Meisters Vorschlag eines Surrogates für dieselbe ist aus vielen Gründen nicht genügend, vor Allem schon deshalb, weil die Katastrophe Rosenkranz' und Güldensterns ein wesentlicher Theil der Haupthandlung ist.

Fragen wir nun aber nach dem Fortschreiten der Haupthandlung selbst, welche, nachdem sie im ersten Acte eingeleitet ist, sich im zweiten und dritten nun bis zum Höhepunkte steigert, um dann im vierten und fünften fortzudrängen bis zur abschließenden Katastrophe. Worin liegt, abgesehen von den äußeren Begebnissen, diese innere, unabläßige, consequente Fortschreitung, diese eigentlich so zu nennende tragische Handlung? Dies ist die Frage, in der die Kritiker am meisten auseinandergehen und zu den wunderlichsten Fehlschlüssen sich haben verleiten lassen. Es ist wunderbar, wie hier abermals das einfache und klare Wort des Aristoteles die Lösung giebt, und wie die Praxis des genialsten Dichters der Neuzeit sich hier so aufs genauste über-

einstimmend zeigt mit der Theorie des größten Kritikers des Alterthums. Wunderbar wäre es, wenn nicht es eben nur den Satz bestätigte, daß die Gesetze der echten Kunst zu allen Zeiten dieselben sind.

Die tragische Schicksals-Erkennung ist in dem ersten Acte geschehen, und die Handlung hat damit begonnen, daß der Held die ihm daraus erwachsene Aufgabe auf sich genommen hat, ohne doch sie sich innerlich zu eigen machen zu können. Er bleibt ihr fremd vermöge der Anlage und Gewöhnung seiner innersten Natur; um so mehr, da diese Aufgaben eine sittlich gebotene nur ist nach den Anschauungen einer rohen Zeit, und da er selbst diesen Anschauungen eben durch den Adel seiner Natur völlig entwachsen ist. Dennoch tritt sie mit einem Zwange der Umstände ihm entgegen, dennoch ist sie andrerseits mit so starken Impulsen seiner eigenen Empfindung so untrennbar verknüpft, daß er sie nimmer von sich weisen kann. Die tragische Handlung des Hamlet-Dramas besteht nun in der unter diesen Umständen sich bereitenden und vollziehenden doppelten Peripetie: der Held, ohne einen festen Entschluß zu fassen und daher auch ohne einen zusammenhängenden Plan, wendet in der Verfolgung untergeordneter und vorbereitender Zwecke eine Reihe von Mitteln an, durch die er das Gegentheil von dem erreicht, was er vollbringen will; statt den König sei es zu strafen, sei es seiner Rache zu opfern, zieht er den Untergang auf sein eigenes Haupt, nachdem er zuvor durch jene selben falsch angewandten Mittel Verderben um sich her ausgebreitet hat, er, der zur Rache selbst zu gewissenhaft war. Eine so starke Peripetie und eine so nothwendig vor den Augen des Zuschauers sich vollziehende, wie sie je von einem dramatischen Dichter erfunden ist: „ein Umschlag des Geschickes, wobei der Handelnde das Gegentheil von dem hervorbringt, was er erstrebt.“ Und so besonders kunstreich ist die Handlung der Hamlet-Tragödie nur dadurch, daß mit dieser Peripetie

die andere, den König betreffende sich unauflöslich verbindet, daß dieser und alle seine Helfer ebenso durch ihre Handlungen das Gegentheil sich zubereiten von dem, was sie erstreben, so daß wir in der großartigsten Weise nach allen Seiten hin ein gewaltig Furcht und Mitleid erweckendes Schicksal recht eigentlich vor unsern Augen sich entwickeln, zusammenziehen und entladen sehen. Wie es die Schuldigen zermalmt, so trifft es ebenmäßig die Schuldlosen, die durch ihren Irrthum und ihren Fehler sich darin verstricken.

Der tragische Fehler Hamlets (seine Hamartia, nicht seine Schuld) ist das seiner gesammten Naturanlage und Geistesbildung entspringende halb unbewußte, halb bewußte Gewissensbedenken gegen die That, der er doch von seinem Schicksal sich zutreiben läßt.

Goethe sagt einmal: „Der Handelnde ist immer gewissenlos; es hat Niemand Gewissen als der Betrachtende," und im Anschluß an ein Wort Sternes: „Nachdenken und Handeln verglich Einer mit Rahel und Lea: Die Eine war anmuthiger, die Andere fruchtbarer."

Damit ist recht eigentlich das Problematische in Hamlets Charakter bezeichnet, sofern man nur nicht vergißt, in Anschlag zu bringen, daß sein eigenthümlich verwickeltes Schicksal es ist, welches ihm den Uebergang vom Betrachten zum Handeln in einer für ihn unentrinnbar verhängnißvollen Weise verlegt.

Der Gang des Stückes liegt nun offen und klar vor uns. Hamlet ist weit entfernt sich wahnsinnig zu stellen, um vor dem Könige sicher zu sein und gegen ihn planen zu können. Wie das Vorurtheil die schärfsten Kritiker hat so blind machen können!

Sein Gemüth ist zerrüttet und noch mehr beschwert und erbittert durch die Entschlußlosigkeit, in die ihn seine Lage versetzt; nur hin und wieder ist das Spiel seines Wahnsinns eine Ergänzung der ihm seiner ganzen Natur nach unverhüllbaren

Aeußerungen seines wirklichen Seelenzustandes, und zwar eine Ergänzung vornehmlich nach der satirischen Seite hin. In der Scene, von der Ophelia erzählt, giebt er sich ganz, wie er ist. Bald darauf macht er dem Polonius gegenüber nun jenen satirischen Gebrauch von dem über ihn verbreiteten, auch absichtlich von ihm genährten Glauben; doch nur um dann sogleich zu Rosenkranz und Güldenstern mit ganz geringer und achtlos bald fallen gelassener Verhüllung ganz gerade heraus zu gehen mit seinem Verdacht, daß der König sie als Spione gebrauche, und daß die zeitweiligen dänischen Verhältnisse ihm aufs Tiefste verhaßt seien, und um gleichzeitig mit den Schauspielern als ein Mann von dem feinsten Kunstverstande sich zu beschäftigen.

Um diesen Punkt hier gleich bis zum Ende zu erledigen: in der Scene mit Ophelia im Anfange des dritten Actes geht er mit der ganz unverhüllten Anspielung heraus: „Ich sage, wir wollen nichts mehr vom Heirathen wissen: wer schon verheirathet ist, Alle außer einem, soll das Leben behalten; die Uebrigen sollen bleiben, wie sie sind.“ Das sagt er, trotzdem er weiß, daß er von überall her ausgekundschaftet wird. Diese sore distraction ist eben sein wahrer Gemüthszustand; es liegt ihm aber herzlich wenig daran, die Maske des wirklichen Wahnsinns dem Könige gegenüber als Schutz und Deckung aufrecht zu erhalten. Hat er überhaupt jemals eine Art von Plan gehabt, so verhüllt zu operiren, so hat er mit dem Entschluß, die Probe mit dem Schauspiel zu machen, diesen Plan ganz entschieden und völlig aufgegeben. Wie? er enthüllt so ganz geradezu durch eine von ihm selbst gedichtete Scene dem Könige seine Kenntniß des ganzen Verbrechens und soll noch einen Augenblick daran denken, diesem Könige eine Rolle vorzuspielen. Gerade umgekehrt! Er decouvrirt sich nicht nur gänzlich dem Könige, sondern er giebt ihm völlig achtlos der Sicherheit seiner Person durch das bloße Aergerniß jener Schauspielscene nicht bloß Vorwand, sondern gegründeten Anlaß, unter Zustimmung des ganzen Hofes gegen

ihn zu verfahren. Und nun vollends der Mord des Polonius! Er entzieht ihm jedes Mittel der Action und liefert ihn wehrlos dem Könige in die Hände. Ein bloßer Nothbehelf nach außen, der den König nicht mehr täuschen kann, wird da diese Wahnsinnsmaske, welche anfangs momentan bei dem Mangel eines Entschlusses eine Art von Plan für die Zukunft vermuthen ließ, die dann im Verlaufe der naturgemäße Ausdruck seines Wesens war, die zuletzt, als die Ereignisse auf ihren Gipfel kommen, ganz von ihm bei Seite geworfen wird.

Welches ist denn nun die eigentliche Handlung des zweiten Actes, wodurch die Entwickelung des gesammten Stückes ihrem Höhepunkt zu vorrückt?

Nachdem uns der erste Act die Enthüllung gegeben und ihre augenblickliche Wirkung auf Hamlets Charakter, die darin hauptsächlich bestand, daß die Entdeckung eine innere, primitive Disposition zur geforderten That nicht vorfand, auch nicht erzeugte, führt der zweite Act ihn uns vor, wie sein Charakter sich gestaltet, nachdem kurze Zeit verflossen, die Heftigkeit jener ersten Wirkung der Schicksalserkennung Platz gemacht der dauernden Wirkung, die sie in ihm hervorbringt.

Jenes erste Erbeben und Zusammenzucken konnte seiner Natur nach nicht bleibend sein; aber eine erdrückende und nicht mehr abzuwälzende Last ist der schweren Bürde seines früheren Grames hinzugefügt: nun erst hat er ganz Abschied genommen von Allem, was ihm früher reizvoll und ideal verklärt erschien; nur die Freundschaft ist ihm geblieben und hält ihn aufrecht, da Alles um ihn her schwankend wird. Abschied hat er genommen, und wie schwer seinem jugendlichen Herzen dennoch dieser Abschied wurde, das erfahren wir nicht nur aus der Scene, von der Ophelia so bis ins Herz ergriffen und getroffen berichtet — und die reine Wahrheit enthält diese Scene, nicht spielt hier Hamlet irgend eine Rolle, ein solcher Hamlet wäre in der That ein Geck — sondern ebenso zeugt davon der feurige Idealismus,

mit dem er das Verlorene eben als für ihn verloren dennoch so beredt darzustellen weiß, so in der Scene mit Rosenkranz und Güldenstern. Zugleich ist die ganze Stärke seines intellectuellen Vermögens wieder zu ihrer vollen Bethätigung gelangt und findet ihre unter diesen Verhältnissen nothwendige und natürliche Aeußerung in jener alles Schwache und Verdorbene schonungslos aufdeckenden und verfolgenden Satire, die einem jeden Worte des Prinzen die epigrammatische Spitze und jene gnomische Kraft und Form giebt. Das Alles, jener unheilbare, pessimistische Gram und jener negativ sich äußernde Idealismus und diese ganz positive Kraft und Schärfe des Geistes, ist der Sinn und eigentliche Inhalt all der Scenen mit Polonius und dem edeln „Bruder-Paar" jener Freunde, denen „er wie Nattern" traut.

Ein jeder Anlaß aber, und der scheinbar fernestliegende, weckt sogleich wieder alle Geister jener furchtbaren Nacht der Erkenntniß und spornt die Seele um so ungestümer zu dem ihr zugefallenen und auch bereitwillig angetretenen Vermächtniß der achethat, je mehr sie ihrer Natur gemäß beständig sich ihr zu entziehen strebt. Das ist der Sinn der folgenden Scene. Die Schauspieler kommen. Und sogleich bemächtigt sich Hamlet mit dem ganzen Reichthum seiner Seele dieses ihm willkommenen Stoffes. Für den Augenblick schwindet ihm fast völlig das Bewußtsein der traurigen Zerrüttung, die ihn beherrscht; es ist, als ob wir uns mit ihm belebt und erfrischt fühlten, hier und ebenso in der Scene mit den Schauspielern im dritten Act durch die Sicherheit und Energie, die Klarheit und Tiefe, mit welcher er diese ihm homogenen Interessen behandelt. Und nun weiter. Von all' den bunten Scenen, die ihm der Anblick der Schauspieler in die Erinnerung ruft, stellt sich ihm natürlich das vor Allem ein, was in seiner tragischen Furchtbarkeit seiner Stimmung am meisten gemäß ist. So beginnt er die Stelle vom Pyrrhus zu recitiren; — und daß der große Schauspieler, der allein an den Hamlet sich wagen

darf, doch ja sie so — nicht zu sprechen, sondern aus des Prinzen eigener Lage heraus darzustellen weiß, daß sie den Zuschauer zu weit anderer Empfindung bewegt, als zu des Polonius: „Bei Gott, mein Prinz, wohl vorgetragen: mit gutem Ton und mit gutem Anstande.“ Eine noch weit schwerere Aufgabe erwächst dem Hamlet-Spieler nun durch das, was er während der Recitation des Schauspielers als in ihm vorgehend dem Zuschauer zum Bewußtsein zu bringen hat. Es ist ein Irrthum, wenn man meint, der Plan, den König durch das Schauspiel zu entlarven, werde von Hamlet erst am Schlusse des nun folgenden Monologes ersonnen. Der Entschluß ist vielmehr schon gefaßt und völlig formirt während der Recitation des Schauspielers. Befiehlt er doch sogleich, am nächsten Tage die Ermordung des Gonzago zu spielen, und stellt sogleich die von ihm zu verfassende Einlage in Aussicht. Durch jene erregende Scene, die er sich vorsprechen lassen, ist der ganze Sturm seiner Seele frisch erregt und die entfesselten Gemüthskräfte drängen ihn aufs Neue zur That. Das Wesentliche und ganz Entscheidende ist aber das, was einem Hamlet eben als Bild der That sich darbietet. Nicht der Racheact des Mordes — das liegt ihm jetzt noch unendlich, ferner, als es ihm im ersten Augenblick schon ferne lag —, sondern die Beseitigung dessen, was er als unübersteigliches Hinderniß dunkel in sich fühlt: das ist zunächst die Verwandlung jener subjectiven Enthüllung des Verbrechens, sei sie auch noch so eindringlich gewesen, in klare, unumstößliche und objective Gewißheit. Für einen Laertes wäre jene, auch in schwächerer Form an ihn herantretend, genügend gewesen, ihn zu Allem fortzureißen, für einen Hamlet wäre solch blindwüthende Rachethat geradezu Verletzung des Gewissens, — seiner Gesinnungsweise eine Unmöglichkeit. So stellt sich ihm unmittelbar der Gedanke ein, der Schuld seines Oheims diese Probe eines Gottesgerichtes zu bereiten. Und nun ist er allein; und beide starken Kräfte seiner Seele wogen hoch auf in heftigem Kampfe gegen-

einander: das in jedem Stück empörte Gemüth, das von Anbeginnen so furchtbar verletzte, das ihn so ganz zerrüttet hat, jetzt noch mehr gequält und erbittert, da es den Gegner in ihm selbst, in seiner dennoch nicht zu erschütternden Besonnenheit findet, und andrerseits jene unvertilgbare Klarheit und Bewußtheit selbst, die conscience, die ihn nun mit voller Ueberlegung den verhängnißvollen Entschluß fassen und zur Reife bringen läßt. Verhängnißvoll? jene „Komödie", wie die Kritik so höchst ironisch seine Veranstaltung gescholten hat? Allerdings! Denn er geht damit in völlig klarem Entschluß dem Höhepunkt der Verwickelung entgegen, von welchem aus dann der directe Weg zu der Katastrophe führen muß — und mit ihm die Handlung des ganzen Stückes. Ganz entgegengesetzt dem Amleth der Sage, denkt er an seine eigene Sicherheit eben gar nicht, wie es ihm ja auch nicht einfällt, durch schlauen Wahnsinn die Sicherheit eines von weither klug angelegten Planes zu decken. Ihn erfüllt nur der Zwang der ihm aufliegenden Verpflichtung, die er auch als solche fühlt, und er hat keine anderen Hindernisse zu besiegen, als die in ihm selbst liegen. Für sich fürchtet er nichts, wie er ja auch aufgehört hat, zu achten, zu lieben und zu hoffen.

Und in unmittelbarer, klarer Verständlichkeit schließt sich hier der vielbesprochene Monolog des dritten Actes an, der Mittelpunkt der ganzen Tragödie. Er hat nun jene inhaltschweren Verse für das Schauspiel vor dem König gedichtet und steht unmittelbar vor der Aufführung, die dem Könige die volle Gewißheit geben muß, wie er zu Hamlet, Hamlet zu ihm stehe. Von da ab die Entscheidung des Kampfes! Und so völlig objectiv geht Hamlet dieser Entscheidung entgegen, so gar nicht proud, revengeful and ambitious, wie er zu Ophelia sarkastisch sich anschuldigt, so ganz vielmehr und einzig von conscience erfüllt, daß die tiefsinnige Erwägung, in der er, bis ins Innerste dringend, die Summe seiner Stellung zu seinem Schicksal zieht, uns an die Weise des antiken Chores gemahnt, nur daß die Betrach-

tung, wie natürlich, auf seinen Lippen in der Farbe individualisirt erscheinen muß.

To be or not be, that is the question.

Um Leben oder Tod handelt es sich jetzt bei ihm. Aber für ihn ist nicht die Frage nach Wunsch oder Vortheil: sondern das ist die Frage:

„Ob's edler im Gemüth, die Pfeil' und Schleudern
Des wüthenden Geschicks erdulden, oder
Sich waffnend gegen eine See von Plagen,
Durch Widerstand sie enden."

Weit hinaus aber über das, was ihn allein anbetrifft, erweitern sich seine Gedanken auf die ganze Menschheit, wie sie von jeher und immerfort, wenn sie unter der schweren Last des Schicksals seufzt, dem Entschlusse gegenübersteht, der über das Leben entscheidet. Davon ist seine eigene Lage ihm das Bild! Wie er durch rasche rücksichtslose That all' seinen Zweifeln und seiner Qual ein Ende machen könnte, nur daß die Rücksicht auf das, was ihr folgt, — nicht für sein äußeres Geschick, sondern für sein Bewußtsein —, ihn irrt, wie dieser Widerstreit ihn hemmt, und so the native hue of resolution is siklied o'er with the pale cast of thought, und seine Unternehmungen so der Handlung Namen verlieren, so steht die ganze Menschheit der Möglichkeit gegenüber, all' ihren tausend Qualen ein schnelles Ende zu bereiten durch den freiwillig gewählten Tod, auch eine That des rücksichtslosen Entschlusses. Und nicht die ängstliche, individuelle Furcht des Einzelnen vor möglichen künftigen Uebeln ist nun gemeint, wenn es heißt:

„Nur daß die Furcht vor etwas nach dem Tod —
Das unentdeckte Land, von deß' Bezirk
Kein Wandrer wiederkehrt — den Willen irrt,
Daß wir die Uebel, die wir haben, lieber
Ertragen, als zu unbekannten fliehn."

sondern es ist die Allen gemeinsame Furcht, und die Allen

gemeinsam sein soll, vor dem Zukünftigen, welche ja ohne allen Zweifel, wie eine von den Hauptquellen des Gottesbewußtseins so eine von den Haupttriebfedern zur Sittlichkeit ist, nicht insofern sie Furcht vor Strafe oder Bangigkeit vor Leiden ist, sondern insofern sie überhaupt die Ahnung eines künftigen Lebens und das Bewußtsein einer zukünftigen Verantwortung in sich schließt. — conscience!

„Thus conscience does make cowards of us all!

Wir Alle fühlen diese Schranke, und es ist eine Schranke des Gesetzes, welche die wachen Kräfte der Besonnenheit, des moralischen Bewußtseins, des Gewissens uns setzen, und zwar so: that it is nobler in the mind, to suffer the slings and arrows of outrageous fortune, than to take arms against a sea of troubles, and by opposing end them! —

So bildet dieser Monolog allerdings den Höhepunkt des Stückes. Noch einmal hat Hamlet den Sturm seines Blutes beschworen, wozu ja trotz der Heftigkeit seiner Empfindung das stärkere Bewußtsein seiner geistigen Natur ihn so unaufhörlich antreibt. Den Gedanken der unbesonnenen und blind zuschlagenden Rachethat weist er abermals weit von sich und mit völliger Sorglosigkeit um sein persönliches Schicksal betritt er den Weg, sich „Grund zu schaffen, der sichrer ist". Aber einen festen Plan faßt er auch jetzt nicht, die leidenschaftliche Hitze in ihm wird durch seine Reflexion darniedergeschlagen, und die Stärke seines Kummers bringt ihn zur Resignation: während zu der That, die ihm aufliegt, entfesseltes Temperament und Egoismus gehört. So weit hätte sich in seinem Charakter nichts geändert, nur die in ihm streitenden Kräfte hätten sich theils gesteigert, theils geklärt. Aber den Höhepunkt der Handlung bildet der Monolog dennoch, — das fühlt auch jeder Leser und Hörer, und daher hat man diesem Monolog gerade von jeher die große Bedeutung beigemessen, — denn hier beginnt Hamlets Fehler, und mit ihm eilt die Verwickelung der Handlung mit

furchtbar schnellem Schritt, ja mit jähem Sprunge der Vollendung der Peripetie entgegen. Und zwar jener doppelten Peripetie, für Hamlet und den König!

IX.

Schon hat Hamlet begonnen, seinem Schicksal die unbewehrte Seite preiszugeben! Ihn zwang es, eine That als ein Soll zu übernehmen und anzusehen, die ihm im Grunde doch kein Soll war; ihm verdüsterte es zugleich durch die Umstände, denen dieses Soll entsprang, die Seele; nun schwankt er im Kampfe mit sich selbst; und nun beginnt er zu handeln; und gleich dem ersten Schritte heftet sich von beiden Seiten her das lähmende Schwergewicht jener doppelten Hemmung seiner Seelenkräfte an! Hier hängt sich an sein Thun die Kraft seiner nach allen Seiten greifenden Betrachtung, die nicht allein mit weit in die Ferne erwägender Rücksicht ihn hindert, sondern fast noch mehr dadurch, daß sie das Mittel der That und jeden Schritt dazu sich selbst zum Object macht, so daß sie, von seiner individuellen Situation sich lösend, dem Allgemeinen sich zuwendet. Und von der andern Seite her beherrscht ihn die Bitterkeit seiner Empfindung, die, nachdem sie ihr Eigenstes, Liebstes nun schon lange seiner Schicksalspflicht geopfert, nun gegen alles Andere, sei es Kleines, sei es Großes, keine Schonung mehr kennt. Daher verliert gleich, von vorneherein dieser erste Schritt seinen Zweck aus den Augen und da er ihn auch nur einen Moment vergessen, wird er, da er entscheidend ist, verderblich.

Denn man halte sich nun einmal Alles vereinigt vor Augen, was der dritte Act uns von Hamlets Seelenzustand erkennen läßt! Es ist die Stunde vor dem Beginn des verhängnißvollen

Schauspiels. Mit unbarmherziger Klarheit hat Hamlet es sich selbst vergegenwärtigt und klar ausgesprochen — er sich selbst viel klarer, als die Kritik über ihn es gesagt hat —, daß die Empfindung und der Wille in ihm im Streite sind, nur daß er den tief in ihm selbst liegenden Grund dieses Streites und damit die Hilfe nicht erkennen kann. So stark erfüllt ihn jenes Bewußtsein, daß er seinen Ausdruck jenen Versen selbst geliehen hat, die er die Schauspieler vor dem Könige sprechen läßt, und die er eben erst niedergeschrieben:

„Der Vorsatz ist ja der Erinn'rung Knecht,
Stark von Geburt, doch bald durch Zeit geschwächt.
Wie herbe Früchte fest am Baume hangen,
Doch leicht sich lösen, wenn sie Reif' erlangen.
Nothwendig ist's, daß jeder leicht vergißt
Zu zahlen, was er selbst sich schuldig ist.
Wo Leidenschaft den Vorsatz hingewendet,
Entgeht das Ziel uns, wann sie selber endet.
Der Ungestüm sowohl von Freud' als Leid
Zerstört mit sich die eigne Wirksamkeit."

Dann erst folgt die Anwendung auf die Wandelbarkeit der Liebe und weiter:

„Doch, um zu enden, wo ich ausgegangen,
Will' und Geschick sind stets im Streit befangen,
Was wir ersinnen, ist des Zufalls Spiel,
Nur der Gedank' ist unser, nicht das Ziel."

Sonderbar, daß die Kritiker, wie auch Gervinus, diese selben Verse gegen den Prinzen ins Feld führen, als ob der Dichter darin ihm strafend einen Spiegel hätte vorhalten wollen.

Diese Verse und das ganze Schauspiel mit allen seinen Folgen hat er im Kopf, und da er nun auftritt —, nicht sein eigenes Geschick hat er vor Augen, sondern tief ernst und mit der Schwermuth des Philosophen gedenkt er der leidenden Menschheit, die gleich ihm den Ausweg aus ihren Qualen so schwer zu finden

weiß. Da tritt ihm, der so bereit ist, am liebsten sein Leben selbst dahinzugeben, um diesem Gram und diesem unbewußten und doch unentrinnbar schwer empfundenen Dilemma zu entgehen — „es wär' ein Ziel aufs innigste zu wünschen!" —, Ophelia entgegen, mit der er abgeschlossen, deren Bild durch das entweihte Bild seiner Mutter in ihm vernichtet ist. Und aus der tiefsten Seele fährt der Zorn und der Schmerz über den zertrümmerten Altar der Pietät und den zerstörten Adel seiner Liebe in ihm empor. Mit dem Accente des leidenschaftlichen Schmerzes, der der Stärke seiner Liebe entspricht, mit dem bittersten Tone der hoffnungslosesten Resignation muß diese Scene von dem Schauspieler nicht gespielt, sondern empfunden und erlebt werden; welche Wahrheit hat dann die bis ins innerste Mark ergreifende Klage Opheliens!

„O welch ein edler Geist ist hier zerstört!
Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
Das Merkziel der Betrachter: ganz, ganz hin!
Und ich, der Frau'n elendeste und ärmste,
Die seiner Schwüre Honig sog, ich sehe
Die edle, hochgebietende Vernunft,
Mißtönend wie verstimmte Glocken jetzt;
Dies hohe Bild, die Züge blüh'nder Jugend,
Durch Schwärmerei zerrüttet; weh' mir, wehe!
Daß ich sah, was ich sah, und sehe, was ich sehe."

Aber noch mehr! In all dem Wogen und Schwanken seiner Seele, in dem er sich selbst und sein Wollen vergißt, bestürmen ihn nun noch die Anzeichen der gegen ihn ins Werk gesetzten Anstiftung des Königs, die sein Leben bedroht. Schlecht genug hat er seine Gesinnung gegen seinen Oheim verhüllt, das weiß er sehr gut; nach außen ist sein Blick so hell wie je. Sogleich erfährt er von des Königs soeben reif gewordenem Plan, ihn mit Rosenkranz und Güldenstern nach England zu senden; auch was das

bedeutet, ist ihm keinen Augenblick verborgen. So wenig er nun zum Handeln sich zu entschließen vermag, wo das unerkannte Hinderniß in ihm selbst liegt, so entschlossen ist er, wo von außen her ein tückischer Angriff ihn zum Handeln herausfordert. Sofort ist hier sein Plan gefaßt! Tödtet er den König nicht, und noch hat er es sich nicht fest vorgesetzt, wo, wann und wie er es thun wird, dann weiß er, wie er „den Feuerwerker mit seinem eignen Pulver bis an den Mond sprengen wird!" wie er, „der List seiner Schulgesellen, denen er wie Nattern traut, mit seiner List entgegen gehen wird!" Die Katastrophe, der Rosenkranz und Güldenstern zum Opfer fallen, ist schon jetzt für jenen Fall beschlossene Sache, denn er spricht von ihr als einer solchen noch im Verlaufe derselben Action, am Schlusse desselben Actes zu Ende der Unterredung mit seiner Mutter!

Das Alles ist in ihm schon vor dem Beginne des Schauspiels, und hier, sage ich, liegt Hamlets Fehler, hier zugleich das größte Meisterstück seines Dichters. Er thut den entscheidenden Schritt, zu dem ihn in dieser Lage sein Charakter mit Nothwendigkeit treibt, ohne doch zu der Entscheidung entschlossen zu sein, durch deren Forderung sein Schicksal seinem Charakter immer aufs Neue dieselbe Qual bereitet. Das ist *nicht Schwäche* und *nicht Schuld*, sondern ein *unvermeidlicher Irrthum*, in den ihn sein *Schicksal* stürzt, und ein *sehr verzeihlicher Fehler*, der mit Nothwendigkeit der innersten Natur seines Wesens entspringt. Dieser Fehler wird sein Verhängniß und das Verhängniß Aller: denn indem er durch ihn alle feindlichen Kräfte gegen sich ins Gefecht ruft, sieht er sich gezwungen, ihnen allen zu begegnen; hier aber hat er die volle Freiheit und Energie seines Willens. So zersplittert sich sein Handeln auf einzelne untergeordnete Ziele, von denen eins das andere mit gebieterischer Nothwendigkeit nach sich zieht, und schlägt in schneller Peripetie für ihn selbst in das Gegentheil seines Zweckes um. Hier am sichtbarsten erweist sich die Meisterschaft, mit der Shakespeare

seinen Stoff vertieft hat. Ganz untragisch ist die Figur des Amleth der Sage. Bei allem Scharfsinn ist es ein kleinliches Spiel, das Spiel seines Wahnsinns, mit dem es ihm gelingt, seinen schlauen Plan zu verhüllen: wie groß erscheint dagegen Hamlet, der, wenn er ja den Wahnsinnigen spielt, den mit Naturgewalt in ihm wogenden Affecten nur das breite Bette schafft, sie ausströmen zu lassen! Zu edel, um mit raffinirten Künsten seine Gesinnungen zu verbergen, ist er vielmehr achtlos genug, sie gerade in den Ausbrüchen seines leidenschaftlichen Innern offen zu enthüllen. Wunderbar, wie der Dichter auf ganz anderem Wege ihn nun dennoch zu denselben Thaten gelangen läßt, die in der Amleth-Sage ihm überliefert waren! Die Unterredung mit der Mutter ist dort nur ein nebensächliches, ganz unentwickeltes Motiv. Der Mord in ihrem Schlafgemach ist ein beabsichtigter; in erkünsteltem Wahnwitz geberdet sich Amleth wie ein flügelschlagender Hahn und springt im Zimmer umher, um so den Lauscher, den er fürchtet, auszufinden; da er ihn gefunden, tödtet er ihn, ebenso in seiner Rolle der Tollheit verharrend. Der Mord an seinen Reisebegleitern nach England ist dann gleichfalls nur eine Etappe seines Racheplanes, von der aus er noch andere wichtige Zwecke vorbereitet und erreicht. Was hat Shakespeare aus diesen drei Motiven, der Unterredung mit der Mutter, dem Morde des Polonius, der Katastrophe Rosenkranz' und Güldensterns, gemacht?

Wir sahen Hamlet vor dem Schauspiel, die Seele von stürmischer, widersprechender Bewegung bis zum Zerspringen voll! Nach allen Seiten hin seine Einsicht klar, seine Kräfte rege, nur das Ziel ihm verschleiert, unerreichbar für ihn, ohne daß er doch erkennt, warum ihm unerreichbar! „Ich weiß nicht," sagt er später, „warum ich noch lebe, um zu sagen: Dies muß geschehen; da ich doch Grund und Willen und Kraft und Mittel hab', um es zu thun!" Das stiftet in ihm die unheilvolle Verwirrung, in welcher er das Maß verliert: mit Heftigkeit ergreifen die ge-

hemmten Kräfte jeden Anlaß, um ausströmend zu verweilen, und zwar alle zusammen, in jener wunderbaren und einzigen Vereinigung, wie ihm allein die Natur sie gegeben, seine helle Denkkraft und sein tiefes Gefühl! Und in verderblichem Irren stürzt die vom Hauptziel abgewandte Thatkraft sich um so jäher und hitziger auf die von nebenher angreifend entgegentretenden Hindernisse! Und doch ist es wiederum gerade die Art und Weise, wie eben dieser Hamlet, statt zu handeln, zaudert und verweilt, um derentwillen wir ihn lieben. Er hätte nun planmäßig den Stoß geführt, — und unser Interesse an ihm wäre zu Ende, nicht nur mit diesem Vollbringen der That, sondern auch rückwirkend für seine ganze Person. Nun aber erfreuen wir uns an seinem Reichthum, den seine leidensreiche Lage ihn ganz vor uns entfalten läßt. Diesen Sinn hat für mich auch jene zweite Scene mit den Schauspielern. So kurz sie ist, reicht sie hin, uns die Fülle seines Geistes und seiner Bildung zu zeigen, deren ergiebiger Strom durch den Sturm in seiner Seele nicht gehindert wird, sich gleich sicher und voll zu ergießen; diesen selben Sinn das gleich folgende Gespräch mit Horatio, in welchem die Innigkeit seiner Freundschaft — das Einzige, was bis zuletzt ihm treu und eigen bleibt — in so rührender und erhebender Weise hervortritt; diesen selben Sinn die schneidende Härte in dem Sarkasmus gegen Ophelia während des Schauspiels, in denen das grenzenlos erbitterte Gefühl so grausam gegen sich selbst und sein Liebstes wüthet.

Daher, aus allen diesen Gründen zusammengenommen, wird die Entlarvung des Königs, die er bewirkt, ihm keineswegs der Anlaß, nun die Consequenz seines Handelns zu ziehen und sogleich auf die Mittel zum Vollzuge der Rache zu denken; sondern in dem Tumulte seines Blutes und dem Aufruhr seiner ganzen Seele ist das erzielte Resultat ein neues Element, das nur den Sturm verstärkt, das umsomehr ihn zum Verweilen in jeder neuen, sich daraus ergebenden Situation zwingt, je stärker die

letzte, ihm selbst verborgene Instanz seiner Seele ihn von dem Ergreifen des endlichen Zieles zurückhält.

Daher alle die tobenden Scenen nach dem Schauspiel, die ekstatischen Ausbrüche des sarkastischen Triumphes gegen Horatio, der grenzenlosen Verachtung gegen die Abgesandten des Königs und der Mutter; eben daher mitten in dem „wilden Abspringen" seiner empörten Seele das funkelnde Spiel des Witzes und, was mehr ist, des souveränen Humors, dessen eigentliches Wesen ja die Kraft und die Freiheit der Seele ist, auch in den eigenen Leidenszuständen allenthalben die komischen Contraste, in die das Schlimme und das Böse zu der Vernunft sich setzt, nicht allein mit der größten Schärfe und Präcision zu entdecken und festzustellen, sondern ihnen zugleich den allgemein giltigen, das heißt den künstlerischen, Ausdruck zu verleihen. Die Kritik hat in gänzlicher Verkennung von dem „billigen" Hohne gesprochen, den dieser Prinz, der den Wahnsinnigen spiele, mit den Höflingen seines Oheims treibe. Wie sehr hat Werder hier wieder das Richtige ausgesprochen, wenn er über die berühmte Goethesche Charakteristik dieses Höflingsschwarmes hinaus, hinaus über dieses „leise Auftreten, dies Biegen und Schmiegen, dies Jasagen, Streicheln und Schmeicheln, diese Behendigkeit, dies Schwänzeln, diese Allheit und Leerheit, diese rechtliche Schurkerei, diese Unfähigkeit", die Bösartigkeit und die Schuld dieses Nattergezüchtes auf das nachdrücklichste betont. Freilich läßt er auch hier das charakteristisch Entscheidende außer Acht, nämlich wie ein Hamlet dagegen in die Abwehr tritt. Nun ist doch für Alle ein Strahl in das drohende Dunkel gefallen, der Eclat bei dem Schauspiele muß ihnen doch die Augen geöffnet haben, und statt daß sie nun sich bedenken, ob sie nicht die Partei des Prinzen und des Rechtes nehmen sollen, ist ihre „Liebe" und „Ergebenheit" „diensteifrig geschäftig", „seine Witterung zu bekommen" und ihn „in ihre Netze zu treiben". Wie würde hier der Sagen-Amleth alle Schlauheit anstrengen, sich ihnen zu verbergen, ihre Pläne auf-

zuſpüren und zu vereiteln! Shakespeares Hamlet zeigt ihnen mit offenem Viſir ſeine Verachtung, er fürchtet ſie nicht, und er haßt ſie nicht, ſie reizen ihn nur, daß er aus dem nach allen Seiten hell geſchliffenen Spiegel ſeines Humors das typiſche Bild ihrer Erbärmlichkeit in die Augen fallen läßt. Ein Anderes iſt es freilich, wenn dann ihr Angriff ihm ans Leben zu gehen beginnt.

Etwas Unaufhaltſames, Verderbendrohendes liegt in Hamlets Weſen von dieſem entſcheidenden Moment der Entlarvung des Oheims an, etwas unabläſſig zur That Drängendes, obwohl oder auch gerade weil er den ſchnellen, geraden Weg zur That nicht einzuſchlagen vermag. Er iſt wie die Kanonenkugel, wenn ſie nicht gerade hin auf das Ziel fliegt, ſondern am Boden dahinrollend, ſcheinbar ihre Kraft verloren hat, um doch bei dem kleinſten Hinderniß in ihrer Bahn mit verderbenbringendem Satze emporzuſpringen.

Das iſt die Stimmung, in welcher er der Aufforderung, zu ſeiner Mutter zu kommen, Folge leiſtet.

„Nun iſt die wahre Spükezeit der Nacht,
Wo Grüfte gähnen, und die Hölle ſelbſt
Peſt haucht in dieſe Welt. Nun tränk' ich wohl heiß' Blut
Und thäte Dinge, die der heil'ge Tag
Mit Schaudern ſäh'."

Aber in dieſer drohenden Bereitſchaft iſt der eine Entſchluß feſt, die Mutter zu ſchonen:

„O Herz, vergiß nicht die Natur! Nie dränge
Sich Neros Seel' in dieſen feſten Buſen:
Grauſam, nicht unnatürlich laß mich ſein;
Nur reden will ich Dolche, keine brauchen;
Hierin ſeid Heuchler, Zung', und du, Gemüth:
Wie hart mit ihr auch meine Rede ſchmähle,
Nie will'ge drein, ſie zu verſiegeln, Seele!"

Wahrlich, er hätte es nicht nöthig, ſeiner Seele etwas zu verbieten, worin ſie ohnedies nie willigen würde. Daß er ein

solches Verbot gegen sich selber ausspricht, ist vielmehr nur eine Folge des widernatürlichen Beginnens, zu dem er in der Wirrniß seiner Seele durch den äußern Anlaß in der That sich fortreißen läßt. „Grausam" gegen die Mutter sein, „Dolche zu ihr reden", nichts zwingt ihn dazu, als der verderbliche Fehler, der seinen Entschluß vom Hauptziele abirren läßt, so daß er mit verdoppelter Kraft sich der Verfolgung untergeordneter Ziele hingiebt. Das ist der Grund, warum Hamlet zu weit geht; denn daß er zu weit geht in der Scene mit der Mutter, daß ihm dieses Richteramt nicht obliegt, das empfindet jeder fühlende Mensch, und das zeigt der Dichter mit gewaltiger Schrift durch die Erscheinung des Geistes an, der ihn zurückzuhalten sucht. Doch davon später. Mit seltsamer Sophistik und in einem höchst vitiosen Cirkel sucht dagegen Werder darzuthun, daß diese Action etwas „sachlich" ganz Nothwendiges sei (vgl. S. 96). „Das alte Mittel, das Schauspiel, ist verbraucht. Ein neues wäre zu finden. Erst aber gilt es, die Mutter aufzuklären und ihr ins Gewissen zu reden. Das ist jetzt, nachdem er sich von der Schuld des Königs, ihres Gatten, überzeugt hat, das Wichtigste für ihn, das sachlich Nächste — viel Nähere, als den König zu tödten —, was ihm obliegt! — Aber das in der That scheint man gar nicht gemerkt zu haben: die aus dem Verstand und aus dem Gemüthe des Stückes unerläßliche Nothwendigkeit gerade dieser Action! — Daß Shakespeare sie von außen her, durch Polonius in dessen Interesse, als Machination gegen den Prinzen und auch gegen die Mutter herbeiführen läßt; sie, die das für Beide innerst und eigenst Nothwendige ist; und daß sich, nicht dieser Aeußerlichkeit ungeachtet, sondern vielmehr um derselben willen, die Macht, die unpersönliche, als urplötzlich helfende ins Mittel schlägt: das prägt dieser Action den Stempel der Erfindungs-Einzigkeit des Werkes so energisch auf und macht sie zum Mittel- und Wendepunkt des Ganzen!"

Das ist abermals eine der zahlreichen Proben, wie bei Werder so oft die Declamation die Stelle der Logik vertritt.

Freilich! liegt hier am Schlusse des dritten Actes die Vollendung des Knotens, und zwar treffen die äußere Verwickelung der Intrigue des Stückes und die innere Entwickelung der Gemüthsdisposition des Helden hier verhängnißvoll zusammen: Schicksal und Charakter! Doch zu Hamlets verhängnißvollen Fehlern, wie sie seine Seelenbeschaffenheit in seiner Lage nothwendig gebiert, gehört schon jene ganze Scene; zu dem „sachlich nothwendigen" Theil eines durchdachten Planes Hamlets macht sie nur Werders fixe Idee von der sachlichen Unlösbarkeit der Aufgabe des Stückes, und auch davon ist jene Vorstellung nicht einmal eine erkennbare Consequenz.

Auch die äußere Handlung ist indessen schnell fortgeschritten. Die Furcht vor Hamlet hat des Königs Gewissen geweckt und geschärft. Schon des Polonius zufälliges Wort:

„mit der Andacht Mienen
Und frommem Wesen überzuckern wir den Teufel selbst."

trifft ihn schwer:

„O allzuwahr! Wie trifft
Dies Wort mit scharfer Geißel mein Gewissen.
Der Metze Wange, schön durch falsche Kunst,
Ist häßlicher bei dem nicht, was ihr hilft,
Als meine That bei meinem glattsten Wort.
O schwere Last!"

Jetzt hat die Furcht seinen neuen Mordplan gereift. Mit wahrhaft überstürzendem Diensteifer bieten sich Rosenkranz und Güldenstern wie Polonius den verhüllten Andeutungen seiner Absicht als ausführende Werkzeuge dar — wie weit bewußt, wie weit unbewußt, das läßt der Dichter unentschieden —, aber mit einem so sophistisch klügelnden Servilismus, daß wir uns irgend ein Gewissensbedenken auf diesem Boden als stichhaltend nicht mehr vorstellen können. Ehe sie von der Bühne

verſchwinden, haben ſie noch zuvor die ganze Verderblichkeit ihrer geſchmeidigen Befliſſenheit enthüllt. So arbeiten ſie mit an dem Verhängniß, zu deſſen erſten Opfern ſie dann ſelbſt gehören, während der König, der es recht eigentlich ſelbſt bereitet, zuletzt davon ergriffen wird.

Er iſt nun allein, und mit der ganzen Gewalt erfaßt die durch das Schauſpiel geweckte Gewiſſensangſt ſeine Seele und zwingt die ſtarren Knie, ſich zum Gebet zu beugen. Umſonſt! Er hat die Kraft der Reue nicht in ſich, ohne Sinn bleibt ſein Gebet, „die Worte fliegen auf, der Sinn hat keine Schwingen;“ und er ſelbſt verzweifelt an ſeiner vagen Hoffnung: „daß vielleicht noch Alles gut wird.“ Dennoch rettet ihm dieſer Verſuch zu beten vor der Hand das Leben. Freilich iſt es ein Sophismus, mit welchem Hamlet, da er ihn jetzt trifft, und er's „bequem thun könnte“, von ſich ſelbſt den abermaligen Aufſchub erwirkt. Weit iſt von ſeinem Sinn der Rachetrieb entfernt, wie viel mehr jener heiße Rachedurſt, der nur in der vollgemeſſenen Vergeltung ſich erſättigt. Aber, wenn er gerade jetzt in der Verfaſſung iſt, daß der geringſte Anreiz, der kleinſte Widerſtand ihn wirklich zu der That fortreißen könnten, ſo giebt es eins, was ihm nothwendig den Arm halten muß und ihm die Waffe aus der Hand ſchlagen. Nicht kann er meuchleriſch den Stoß führen, und unter allen Situationen iſt es dieſe, die das unbewußte innere Widerſtreben gegen das blutige Rächeramt am ſtärkſten in ihm rege macht.

So kommt Hamlet zu ſeiner Mutter, zu der Unterredung, die des Polonius Geſchäftigkeit und des Königs Argliſt als eine Schlinge für ihn veranſtaltet haben. Und hier zieht ſich der doppelte Knoten des Schickſals zuſammen, für Hamlet, für den König und ſeine Helfer. Wie wunderbar hat Shakespeare ſeinen Hamlet bis zu dieſem Punkt der Handlung geführt, wo er die überlieferten Sagenmotive nun ſich aneignet, die Unterredung mit der Mutter, die Tödtung des Polonius, die Vernichtung

Rosenkranz' und Güldensterns. Der Sturm in seiner Seele ist nun auf der Höhe seiner Wuth, „er ras't wie See und Wind, wenn beide kämpfen, wer mächt'ger ist"; zum ersten Male macht er der empörten und gequälten Seele Luft, und furchtbar ist sein Ausbruch gegen die Mutter; und da er jetzt abermals den König sich gegenüber glaubt, da er ihn feindselig und tückisch belauscht, da fährt er in schnellem Zorne heraus zur That, nicht weil es, wie die höhnische Kritik meint, ihm leichter wird, den Stoß durch die Tapete zu führen, als von Angesicht zu Angesicht, sondern weil sein empörtes Blut, die Ueberraschung und der feindselige Hinterhalt jenen inneren Widerstand aufheben, der ihm sonst die Hand fesselt.

Nun sieht er seinen Irrthum; aber so furchtbar stark ist die schmerzliche Spannung seiner Seele, daß er noch den Schmerz um die rasche That nicht zu fühlen vermag, selbst dieses Aeußerste vermag ihn nicht zu sich selbst zu bringen. Was vielmehr unaufhaltsam aus ihm hervorbricht, was jede andere Empfindung vor der Hand in ihm todt macht, das ist der Urgrund seiner ganzen Zerrüttung, der Urgrund auch seiner Thatlosigkeit, es ist der brennende Schmerz über das Verbrechen der Mutter, welchen die Tiefe und Reinheit seines Empfindens und die Kraft und unerbittliche Schärfe seiner Reflexion in ihrer unauflöslichen Vereinigung bis zur Unerträglichkeit steigern. So hat die Fülle seiner Kräfte ihn von Anbeginn gehemmt und in Fehler und Irrthum getrieben, so reißt sie auch hier ihn fort zur maßlosen Anklage der Mutter, die nicht allein nutzlos, sondern sträflich ist. Das ist der wundervolle Sinn dieser zweiten Erscheinung des Geistes, wie er ohne die Rüstung, ein „würdig Bild", dieses Mal dem Auge Hamlets allein sich zeigt. Es ist, als ob in dem Sturme seiner Leidenschaft noch einmal die Klarheit der Selbsterkenntniß auftauchte, die Klarheit der Selbsterkenntniß *und* der Erkenntniß der *Lage*! Nicht *seine* Sache ist es, *hier* zu strafen, sondern *anderswo* zu *handeln*! Der, in dessen Andenken zu

handeln er gelobt, fordert in seinem einfachen und von der Reflexion unberührten Sinne Rache zwar gegen den Mörder, aber Schonung gegen die Gattin. Von diesem einfachen Gebot hat Hamlet so weit sich entfernt, daß die Verwirrung seiner Leidenschaft das natürlichste Gefühl ihn vergessen macht. Doch ist es immer noch *in ihm*! Wie wundervoll, daß es der Dichter in dem Geiste ihm objectiv gegenüber treten läßt, so daß er, sofort seine Mahnung begreifend, entsetzt zusammenschrickt:

„Schirmt mich und schwingt die Flügel über mir,
Ihr Himmelsschaaren! — Was will dein würdig Bild?"

Und dann:

„Kommt ihr nicht euren trägen Sohn zu schelten,
Der Zeit und Leidenschaft versäumt zur großen
Vollführung eures furchtbaren Gebots?
O sagt!"

Geist: „Vergiß nicht! Diese Heimsuchung
Soll nur den abgestumpften Vorsatz schärfen.
Doch schau! Entsetzen liegt auf deiner Mutter;
Tritt zwischen sie und ihre Seel' im Kampf,
In Schwachen wirkt die Einbildung am stärksten:
Sprich mit ihr, Hamlet!"

Die Mahnung zur That ist hier nur das Secundäre; die eigentliche Ursache, die den Geist herbeiruft, ist nicht sowohl, daß Hamlet angespornt werden soll zu dem Wege, den er zu machen hat, als daß ihm Einhalt gethan werde auf dem Wege, auf welchem er ist! *So wirkt* die Erscheinung auf ihn, schmelzend und erweichend! Doch ist es zu spät; zu weit hat die Verdüsterung überhand genommen, die das Schicksal über seine Seele gebreitet hat, und Beides treibt ihn zum Uebermaß, — zu dem Uebermaß, das alle Tragik des Lebens einschließt — der überfluthenden Empfindung, welche die That übereilt, und der grübelnden Reflexion, die das Handeln auflöst! *In ihm ist beides zugleich, und das ist sein Charakter, und das ist das*

Tragiſche, daß ſein Schickſal daraus das Verderben webt. Reicht doch eins aus, einen Menſchen zu Grunde zu richten! Wenn Laertes dem Könige, da er ihn fragt: „Was wollt ihr unternehmen, um euch zu zeigen eures Vaters Sohn in Thaten mehr als Worten?“ erwidert: „Ihn in der Kirch' erwürgen!“ ſo liegt auch darin eine Tragik, aber eine weit untergeordnete. Da iſt kein tragiſcher Fehler die bewegende Urſache, ſondern eine Schuld, durchaus kein Muſter der Thatkraft, wie ſo viele Kritiker wollen; zum rechten deutlichen Zeichen, daß es eine berechtigte, gebotene Aeußerung des inneren Bewußtſeins, ſeiner conscience, iſt, die dem Hamlet das Schwert in die Scheide zwingt, da er den König im Beten findet. Das iſt ſeine Natur, ſo zu handeln, mag er immerhin dieſer Regung, die ja zur Klarheit in ihm nicht gelangt, einen fremden äußern Grund unterſchieben, ja gerade einen ſolchen, der ihm innerlich fremd iſt und immer bleiben wird. Dennoch bleibt es wahr, was der König in ſeiner feinen Klugheit ſo treffend ausſpricht:

„Was man will thun,
Das ſoll man, wenn man will, denn dies Will ändert ſich
Und hat ſo mancherlei Verzug und Schwächung,
Als es nur Zungen, Hände, Fälle giebt;
Dann iſt dies Soll ein praſſeriſcher Seufzer,
Der lindernd ſchadet.“

Damit iſt wieder Hamlets Lage recht eigentlich bezeichnet, ſein Fehler, wie er mit all' den edlen Vorzügen ſeiner Natur untrennbar verbunden iſt, nicht ſein Fehler überhaupt, ſondern der Fehler, mit dem er dieſer ihm von: Schickſal aufgezwungenen Situation nothwendig gegenüberſtehen muß.

Jene Miſchung ſeines Weſens, durch die er einzig iſt, zeigt ſich auch in dieſer Scene aufs Neue, und auf das Kunſtvollſte hat ſie Shakespeare abermals benutzt, um die Geiſtererſcheinung ebenſo uns glaubhaft zu machen wie im erſten Acte: durch die von den handelnden Perſonen ſelbſt ihm entgegengeſetzten Zweifel,

die nicht nur der Augenschein, sondern die innere Wahrheit der Action überwindet.

Was die Königin ihm sagt, ist Wahrheit:

„Dies ist blos eures Hirnes Ausgeburt;
In dieser wesenlosen Schöpfung ist
Verzückung sehr geübt."

Was die Königin so bezeichnet, ist in der That die Kraft und Gluth seines Empfindens, welche ihm die Erscheinung zu einer Wirklichkeit macht. Aber, wie er schon zuvor, und hier sehr zur Unzeit, gegen diese weiche und schmelzende Empfindung seine kältere Natur zu Hilfe ruft:

„Sieh nicht auf mich,
Damit nicht deine klägliche Geberde
Mein strenges Thun erweicht; sonst fehlt ihm dann
Die echte Art: vielleicht statt Blutes Thränen."

so bringen die Worte der Mutter ihn dazu, die Mahnung des Geistes vollends zu vergessen, und verschaffen der früher ihn beherrschenden Stimmung wieder die Oberhand. Er fährt fort, seiner Mutter den Spiegel vorzuhalten, mit Worten ihr das Herz zu zerspalten von solcher Bitterkeit und grausamen Härte, daß sie selbst durch seine doppelte Liebe zur Tugend und zur Mutter, für deren Seelenheil er sorgen will, weder entschuldigt noch erklärt werden können.

Es ist der Sturm der irregeleiteten Leidenschaft und Thatkraft, der ausbrausen muß und der die warnenden Stimmen, mögen sie noch so laut und eindringlich erklingen, übertönt. Schlimm hat es nun angefangen, und Schlimmeres nahet sich! Das Schlimmste ist, daß jeder dieser Ausbrüche ihn weiter ab vom Ziele bringt, als je er war! Nun hat er durch sein Irren so schweres Unheil angerichtet, und tief fühlt er es; „er weint um des Geschehene," so berichtet die Königin von ihm; und in diesem Tone hat der Schauspieler die verzweifelten Sarkasmen zu sprechen, die er an den Leichnam des getödteten Polonius richtet:

in dem Tone der äußersten Bitterkeit der Resignation inmitten der See von Plagen, die um ihn anschwillt. Die leidenschaftliche Bitterkeit dieses Gefühles aber vollendet die Verwirrung in seinem Gemüthe. Die unverschuldete Schuld, die er auf sich geladen, macht ihn unfähig zu dem, was jetzt ihm allein noch übrig bliebe: mit dem heiligen Zorn des Rächers geradehin vor den König zu treten und die Rechenschaft zu fordern, unbekümmert um die Folgen. Das kann er nicht. Die Zeit hat er versäumt und die Leidenschaft verschwendet, nun hat er auch das Einzige verloren, was ihm noch geblieben war: den unbefleckten Adel seines durch nichts getrübten Bewußtseins. Jetzt rast er in der That; während er bittere Thränen vergießt über den Mord an Polonius, bietet er zugleich einen wilden Trotz auf gegen das Schicksal, das ihn so wüthend verfolgt, und gegen die Anstifter aller dieser schlimmen Verwirrniß, die ihm mit ihren schurkischen Anschlägen schon auf den Fersen sitzen, und deren Anschläge er klar durchschaut, „einen Cherub sieht er, der sie sieht."

Wieder ist es ein untergeordneter Zweck, der ihn zum Handeln bringt, dieses Mal freilich in unumgänglicher Nothwehr. Mit einer Art von wilder Freude wirft er sich in den Kampf, jetzt zum rücksichtslosesten Handeln fertig und entschlossen.

„Ich muß nach England; wißt ihr's?

Königin. Ach, ich vergaß; es ist so ausgemacht.

Hamlet. Man siegelt Briefe; meine Schulgesellen,
Die Beiden, denen ich wie Nattern traue,
Sie bringen die Bestellung hin; sie müssen
Den Weg mir bahnen und zur Schurkerei,
Herolden gleich, mich führen. Sei es drum.
Der Spaß ist, wenn mit seinem eignen Pulver
Der Feuerwerker auffliegt; und mich trügt
Die Rechnung, wenn ich nicht ein Klafter tiefer
Als ihre Minen grab' und sprenge sie
Bis an den Mond. O, es ist gar zu schön,
Wenn so zwei Listen sich entgegengehn."—

Noch zittert in den nächsten Scenen Hamlets Seele von der fieberhaften Erregung, welche die furchtbaren Ereignisse der Nacht mit ihrem durchkreuzenden Gemisch stürmischer Leidenschaften in ihm geweckt. Erst in dem Monolog des vierten Actes nach der Begegnung mit Fortinbras' Truppen ist die Ruhe und Sammlung ihm zurückgekehrt. Dieser Monolog, Hamlets Brief an Horatio und seine Erzählung der Vorgänge auf der See, die im fünften Acte folgt, sind das Einzige, was wir über sein Verhalten während dieses vierten Actes erfahren, der im Uebrigen dem Fortschreiten der äußeren Handlung gewidmet ist. Dieses Wenige aber reicht aus, die weitere Entwickelung zu der Peripetie, die im dritten Acte sich zu bereiten begonnen hat, sichtbar zu machen. Sein Schicksal wie sein eigener Wille treiben ihn dem Ausgange zu, in welchem er schließlich, statt als Rächer zu erscheinen, des Königs Opfer wird.

Betrachtete er seinen Fall philosophisch, so mußte er die Rache ganz von sich abweisen, und wenn es ihm dann nicht möglich war, die Sühnung des Rechtes zu bewirken, es vorziehen, „die Pfeil' und Schleudern des wüthenden Geschickes zu erdulden". In der That aber thut Hamlet das ganze Stück hindurch nichts, um seiner wirklichen Aufgabe näher zu treten, als daß er durch die Veranstaltung des Schauspiels sich die moralische Gewißheit über die Richtigkeit der Enthüllung verschafft. Was ihn daran hindert, ist vorzüglich der Irrthum, der ihn das ganze Stück hindurch beherrscht, daß eben die unmittelbare Rache sein Ziel sei. Vor dieser zieht sich unaufhörlich seine Seele zurück, und da ihn seine Leidenschaft fortwährend dazu antreibt, ohne doch die fortreißende Kraft zu haben, so thut er eben für die Hauptsache nichts. In diesem Verhältnisse ändern sich aber naturgemäß die bestimmenden Factoren, ein solcher Zustand kann nicht absolute Dauer haben: und in der Reihe von Veränderungen, in denen jene bestimmenden Factoren sich wandeln, besteht die Handlung des Stückes, so weit sie in Hamlet

selbst vorgeht. Wir sahen, wie nach dem gewaltigen Leidenschafts-Ausbruch im ersten Act bei der Erkennung seiner Situation durch das Gegengewicht seiner geistigen und moralischen Kraft in Hamlet die relative Beruhigung eintrat bis zu der Krisis im dritten Acte. Hier hat er einen entscheidenden, in sich richtigen und nothwendigen Schritt gethan, oder er ist doch im Begriff ihn zu thun, und in dem: „Sein oder nicht sein"-Monolog tritt er nun hart an die Grenze, über die ein weiterer Schritt hinaus ihn retten müßte: dieser Schritt bestände in der Erkenntniß dessen, was in ihm die Befreiung aus seiner Qual, die rächende That verhindert. Gelänge ihm dies, so würden die weiteren, äußeren Hindernisse, den König zu entlarven und zur Strafe zu ziehen, so viele Antriebe für seine glänzende Erfindung und rasche That sein, sie zu besiegen.

Diesen Schritt thut er aber *nicht*, und damit ist sein Verhängniß besiegelt. Er fährt fort, nur die Rache ins Auge zu fassen, die er nie vollzieht, als bis er den selbst empfangenen Tod zu rächen hat. Aber in den gewaltig erschütternden Scenen des dritten Actes hat der noch einmal von allen Seiten entfesselte Sturm seiner Leidenschaft sich ausgetobt; es ist, als ob in dem gegen Polonius geführten Stoß sich die ganze Spannung seines Wesens entladen hätte. Und es ist naturgemäß und eine tiefe Wahrheit, daß in diesem Charakter, dessen Stärke es ist, der lodernden Leidenschaft in sich die constitutionelle Beschränkung gewonnen zu haben, diese Leidenschaft, da sie dennoch ihn zu dem verhängnißvollen Fehlstoß fortgerissen hat, nun ganz zum Schweigen kommt und sogar die der Seele unentbehrliche Kraft einbüßt. An ihre Stelle tritt einerseits eine befremdende Kälte der Reflexion, andrerseits der dauernde, schwer lastende Trübsinn einer müden Resignation. Das ist Hamlets Wesen die ganzen letzten Acte hindurch, und der Tragik seines Schicksals gemäß dient jeder äußere Anlaß dazu, ihn noch tiefer in diesen Zustand hinabzustoßen. So gleich die Begegnung mit Fortinbras' Truppen:

„Wie jeder Anlaß mich verklagt und spornt
Die träge Rache an."

Wie „viehisches Vergessen" erscheint ihm nun die müde Ruhe seines Innern, dem die Leidenschaft verloren gegangen, in welchem selbst „die edle Fähigkeit der Denkkraft und die göttliche Vernunft ihm ungebraucht zu schimmeln" scheint. Zu erdrückender und beschämender Größe erhebt sich ihm des Fortinbras rücksichtslose Thatkraft, die er doch eben noch so richtig an ihren Platz zu stellen vermochte:

„Dies ist des Wohlstands und der Ruh' Geschwür,
Das innen aufbricht, während sich von außen
Kein Grund des Todes zeigt."

Für sich selbst macht er jenes Beispiel dennoch zum Ausgangspunkt der treffendsten Reflexion über die wahre Größe:

„Wahrhaft groß sein, heißt
Nicht ohne großen Gegenstand sich regen,
Doch einen Strohhalm selber groß verfechten,
Wenn Ehre auf dem Spiel."

So treibt auch dieser Anlaß ihn weiter fort auf seinem Wege:

„O von Stund' an trachtet
Nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet."

Ich sage, befremdend bleibt die Kälte der Reflexion, mit welcher Hamlet seine Begleiter in den gewissen Tod sendet, mag immerhin er sich im Stande der Nothwehr befinden, befremdend auch die kühle und scrupellose Art, mit der er in seinem Bericht an Horatio darüber hinweggeht: auf Horatios: „Und Güldenstern und Rosenkranz gehn drauf," die Antwort:

„Ei, Freund, sie buhlten ja um dies Geschäft,
Sie rühren mein Gewissen nicht: ihr Fall
Entspringt aus ihrer eignen Einmischung.
's ist mißlich, wenn die schlechtere Natur
Sich zwischen die entbrannten Degenspitzen
Von mächt'gen Gegnern stellt".

Die Kritik hat hier, je nach ihrem Geschmack, in wohlfeiler

Ironie über „die aristokratische Natur" des Prinzen oder in erbarmungsloser Verurtheilung seiner völligen moralischen Verkommenheit sich ergangen. — Auch hier ist es Werders Verdienst, die gerechte Würdigung mit dem größten Nachdruck geltend gemacht zu haben; nur daß er freilich auch hier, seiner verkehrten Grundanschauung zu Liebe, viel zu weit geht. Befremdend bleibt Hamlets Verhalten in dieser Sache, darüber werden hundert Sophismen den unbefangenen Leser oder Zuschauer nicht hinwegtäuschen. Mag es immerhin eine witzige Pointe sein, wenn Werder spöttisch ausruft: „Die Sympathie will auch leben; wo soll sie hin? Wenn sie sich von Hamlet abwendet, so muß sie sich Rosenkranz und Güldenstern zuwenden." Es bleibt deshalb doch wahr, daß sie durch den jähen Untergang, der weit über ihr Verschulden hinaus sie trifft, ein Anrecht gerade auf etwas von dieser unserer Sympathie gewinnen. Wir brauchen dieses Etwas aber keineswegs dem Prinzen abzuziehen. Vermeiden kann Hamlet die That nicht, er befindet sich in der That in einer Lage, in der es heißt: „sie oder er;" das ist von Werder überzeugend nachgewiesen. (Vgl. S. 177.) Aber daß er sich in dieser Lage befindet, so handeln zu müssen, das ist, zu einem Theil wenigstens, durch ihn selbst veranlaßt, durch sein Zögern und Innehalten auf dem beschrittenen Wege: die Schuld seines Verhängnisses und seines Irrens! Es ist ihre eigene, übel angebrachte und übel gemeinte Geschäftigkeit, die jene Gesellen in dieses Verhängniß verwickelt. Dennoch! die Art, wie Hamlet in der ganzen Sache sich zeigt, geht *gegen* seine eigentliche Natur, *gegen* den Begriff der conscience, der in seinem eigentlichen Innern lebt; gerade deshalb läßt der Dichter ihn es aussprechen: „they are not near my conscience," und läßt ihn, den sonst so bewußt und reflectirt Handelnden, hier seine Zuflucht zu einer Art von *Fatalismus* nehmen, dem er die Lenkung seines Thuns zuschreibt:

„Rasch —
Und Dank dem raschen Muthe! — Laßt uns einsehn,

Daß Unbesonnenheit uns manchmal dient,
Wenn tiefe Plane scheitern; und das lehr' uns,
Daß eine Gottheit unsere Zwecke formt,
Wie wir sie auch entwerfen."

Hier liegt die Lösung der Frage! Es ist die consequente Entwickelung von Hamlets Charakter unter dem Drange des ihn bestürmenden Geschickes. Einmal von dem geraden Hauptwege abgewichen — und dieses Abweichen ist ja die Tragik, die aus dem Zusammentreffen seines Geschickes mit seinem Charakter nothwendig resultirt —, sieht er sich mit seiner Thatkraft auf Nebenwege und Nebenziele gebieterisch hingewiesen, denen er nicht ausweichen kann. Der wirklich frei Handelnde zwingt selbst die widrigen Umstände, sich ihm zu fügen, dazu gehört die klare Erfassung des Zieles; wem diese in tragischer Verwickelung sich entzieht, der fällt der Leitung durch die äußern Umstände, der Bestimmung durch das Verhängniß anheim, und die Vollendung seines tragischen Geschickes ist, daß er selbst sich zum Werkzeug des eigenen und fremden Unterganges gemacht sieht. So handelt Hamlet.

So läßt er sich zu dem Gespräch mit der Mutter treiben, so tödtet er Polonius, so wird er gezwungen, seine Begleiter in den Tod zu schicken, Verrath mit Verrath abzuwehren. Aber während das echte Handeln, das sich selbst bestimmende, die Seele befreit, wird sie durch solches von außen geleitetes Handeln in Bande geschlagen. Daher die dumpfe Resignation im Hamlet, seine brütende Schwermuth, die Ruhe der Ermüdung und die Bereitschaft auf das Ende!

X.

Die Ereignisse des vierten Actes, welche diese letzte Entwickelung von Hamlets Charakter mit sich bringen, gehen den Augen des Zuschauers unsichtbar vor sich; der Monolog bereitet darauf vor; wir hören durch den Brief an Horatio von dem Seegefecht und der bevorstehenden Rückkehr des Prinzen; im Beginne des fünften Actes tritt dann jene Entwickelung vollendet uns entgegen.

So ist der ganze vierte Act der äußeren Entwickelung der Handlung gewidmet; und je mehr die brütende, innerlich gelähmte Stimmung Hamlets den Gang der Handlung ihrer Natur nach retardirt, desto stürmischer brechen die nichtsdestoweniger durch sein Handeln in Bewegung gesetzten Kräfte von allen Seiten herein.

Wenn es die höchste Aufgabe des Dramatikers ist, die scheinbar sinnlosen Begebenheiten und zusammenhanglosen Thaten, die im wirklichen Leben von überall her sich durchkreuzen, zugleich jede einzeln in ihrer vollen Naturwahrheit darzustellen und doch sie alle fest geordnet sich zusammenschließen zu lassen und sie zu jenem im höchsten Sinne befriedigenden Ausgange zu führen, von welchem wir fest vertrauen, daß er den in Wirklichkeit die ganze Welt und das Leben beherrschenden Mächten gemäß ist, wenn er so die richtige und deshalb mit der Freude an der Schönheit die Seele erfüllende Gesinnung in uns aufgehen läßt, daß wir dem Leiden das echte Mitleid, dem Schicksal die richtige Furcht zollen, — so hat Shakespeare in diesem Stücke diese Aufgabe im höchsten Sinne erfüllt. „Kein größerer Plan ist je ersonnen," sagt Goethe vom Hamlet, „ja er ist nicht ersonnen, es ist so." Und in unübertrefflicher Weise führt er das aus: „Es gefällt uns so wohl, es schmeichelt so sehr, wenn wir einen Helden sehen, der durch sich selbst handelt, der liebt und haßt, wenn es ihm sein Herz gebietet, der unternimmt und ausführt, alle Hindernisse abwendet und zu einem großen Zwecke

gelangt. Geschichtschreiber und Dichter möchten uns gern überreden, daß ein so stolzes Loos dem Menschen fallen könne.

Hier werden wir anders belehrt; der Held hat keinen Plan, aber das Stück ist planvoll. Hier wird nicht etwa nach einer starr und eigensinnig durchgeführten Idee von Rache ein Bösewicht bestraft; nein, es geschieht eine ungeheure That, sie wälzt sich in ihren Folgen fort, reißt Unschuldige mit; der Verbrecher scheint dem Abgrunde, der ihm bestimmt ist, ausweichen zu wollen und stürzt hinein, eben da, wo er seinen Weg glücklich auszulaufen gedenkt. Denn das ist die Eigenschaft der Greuelthat, daß sie auch Böses über den Unschuldigen, wie der guten Handlung, daß sie viele Vortheile auch über den Unverdienten ausbreitet, ohne daß der Urheber von beiden oft weder bestraft noch belohnt wird. Hier in unserm Stücke, wie wunderbar! Das Fegefeuer sendet seinen Geist und fordert Rache; aber vergebens! Alle Umstände kommen zusammen und treiben die Rache; vergebens! Weder Irdischen noch Unterirdischen kann gelingen, was dem Schicksal allein vorbehalten ist. Die Gerichtsstunde kommt. Der Böse fällt mit dem Guten. Ein Geschlecht wird weggemäht, das andere sproßt auf."

Das ist die musterhafte Umschreibung dessen, was Aristoteles die tragische Peripetie nennt; ja noch mehr als das, es ist darin die wahre Auffassung des Schicksals überhaupt, des antiken Begriffs davon wie des modernen enthalten, denn sie sind im Wesentlichen eins. Nicht Sühne ist der Inhalt der Tragödie und Verkündigung der Gerechtigkeit, wie Werder will — das ist eine einseitige Auffassung —, sondern die Darstellung des Schicksals, wie es Schuldige und Unschuldige erfaßt, als eines zusammenhängenden und nothwendigen, das nicht von der Dike allein gewollt, sondern von Zeus und den Moiren, nicht unsern einseitig gefaßten Begriffen von Gerechtigkeit allein entspricht, sondern zugleich den das All beherrschenden Gesetzen einer ewigen und deshalb für uns unergründlichen Vorsehung.

Deshalb ist der Zweck der Tragödie nicht, moralische Befriedigung hervorzurufen, sondern die schöne Gesinnung einer freien Anerkennung und Unterwerfung unter dieses Schicksals Gesetz, die nach oben und nach innen sich äußert als die Verehrung und fromme Scheu, die diese Allmacht recht zu fürchten sich freut, und nach außen als das edle Mitleid, welches mit der gerührten Theilnahme an dem Leiden und Untergang des Guten zugleich die erhöhte Liebe zu demselben erweckt.

So hat Goethe auch hier das Rechte gefühlt und für alle Zeiten bindend ausgesprochen.

Wahrhaft großartig aber ist es, wie Shakespeare diese drastische Peripetie in dem äußeren Gange der Handlung mit jener innerlich, unerkennbar sich vollziehenden Peripetie, die Hamlet selbst betrifft, untrennbar und auf das Innigste verknüpft hat; sind es doch die Früchte seines Thuns, die der vierte Act zeitigt. Fast unmöglich scheint es hier, den Reichthum seiner Darstellung zu erschöpfen; gälte es doch auch nur, schon oft Gesagtes zu wiederholen; vor Allen hat ja Goethe auch hier Klarheit und schönes Licht verbreitet.

Ueberflüssig wäre es deshalb, bei der Motivirung von Opheliens Wahnsinn zu verweilen. Wem Hamlets grausame Härte, zu der sein Schicksal sein Wesen so unabwendbar treibt, wem die Ermordung ihres Vaters durch den Wahnsinn des Geliebten, dessen Werth sie so ganz erkennt, der ihr seine Seele zugewandt und der sie nun achtlos und verachtend bei Seite wirft, wem endlich Goethes herrliche Darstellung dieses lieblichen Wesens jene Vorgänge nicht deutlich, die Art, wie sie vorgehen, nicht bewundernswerth macht, für den sind diese Scenen nicht gedichtet.

Und nun der Aufstand des Laertes, seine blinde Wuth der Rache! Ja er ist das Gegenbild zu Hamlets Zaudern, aber nicht ein Vorbild, wie jener hätte handeln sollen, sondern ein Bild, wie die vulgäre Leidenschaft in solchem Falle handelt, auch in

solchen, die wir im gewöhnlichen Leben gutgeartet nennen. Aber das „edler geartete Gemüth" denkt und empfindet anders: wohl ihm, wenn das Schicksal ihm aus seinem Vorzuge nicht das Verderben schafft. Dann geht der Edle tragisch zu Grunde, wo der minder Gute wohlbehalten davonkommt, und zwar so wenig durch eine Schuld, als eine Antigone durch eine Schuld dahin geführt wird, das eigene blühende Leben tragisch zu enden.

Leicht wird die rasche unbesonnene Wuth des Laertes durch die erfahrene Schlauheit des Königs gehemmt und, als der Wahnsinn und nun gar der Tod der Schwester ihn zum Aeußersten reizen, schnell auf den dunkeln Weg des verrätherischen Meuchelmordes abgelenkt. Welch ein Wechsel, diese kurzen Scenen des vierten Actes, von schmelzender Rührung und schmerzlichem Mitleid um den Jammer und den Tod des lieblichen Mädchens und von schaudernder Furcht bei den höllischen Anschlägen des königlichen Verbrechers und dem verderblich schnellen, von dem Geschicke selbst unterstützten Gelingen seiner Verführungskunst, alle diese Affecte ihrer endlichen Klärung in der lösenden Katastrophe entgegen gehend! Und das Alles auf das Reichste durchwirkt von dem Zauber Shakespeareſcher Poesie und der Tiefe seiner dem Momente und der Person mit so unvergleichlicher Kunst der Individualisirung angepaßten Reflexion!

So ist denn nun Alles zu der doppelten Lösung bereit; die beiden Factoren, auf deren Zusammentreffen vom Beginne an die Handlung des Stückes beruht, haben es so weit gebracht: Hamlets Schicksal und Hamlets Charakter. Nun hat sein Handeln, das er vom Zufall lenken ließ, weil der gerade Weg zum Ziel ihm widerstrebte, ihn dennoch dahin gebracht, daß er diesem Ziele unmittelbar gegenübersteht: und dennoch faßt er einen planvollen Entschluß auch jetzt nicht, obwohl Grund, Willen und Mittel dazu, sie alle sich durch die Ereignisse gesteigert haben. Das hat Werder gänzlich übersehen, was, wie so vieles Andere von Anbeginn her, so hier noch am

Schluſſe ſeine fixe Idee von der „Unmöglichkeit, die Aufgabe des Geiſtes zu vollbringen", völlig zu nichte macht. Jetzt *hat* er doch die Mittel in der Hand, die Gerechtigkeit ſeiner Sache nicht blos Horatio, ſondern Allen evident zu machen. Was er zu Horatio nach dem Bericht von dem bübiſchen Anſchlag des Königs ſagt:

„Was dünkt dir, liegt's mir jetzo nah' genug?
Der meinen König todtſchlug, meine Mutter
Zur Metze machte; zwiſchen die Erwählung
Und meine Hoffnungen ſich eingedrängt,
Die Angel warf nach meinem eignen Leben
Mit ſolcher Hinterliſt: iſt's nicht vollkommen billig,
Mit dieſem Arme dem den Lohn zu geben?
Und iſt es nicht Verdammniß, dieſen Krebs
An unſerm Fleiſch noch länger nagen laſſen?"

kann er das nicht laut und öffentlich Allen ſagen? Hat er nicht des Königs eigenhändigen Auftrag an die Geſandten nach England in ſeinen Händen? Iſt er nicht der Liebe des Volkes ſicher? Hat nicht der gefährliche Aufſtand des Laertes gezeigt, wie wankend dieſe Herrſchaft iſt? Und fürchtet nicht der König von einer bloßen Freiheitsbeſchränkung, die er etwa gegen Hamlet verhängt, ſchon die Wirkung, daß ſie das Volk zu thätiger Theilnahme für ihn reizen möchte? Iſt endlich das Bewußtſein, daß dieſer Thron auf faulen Stützen ſtände, nicht ſchon in weiteren Kreiſen verbreitet; und iſt von dem übrigen ſervilen Schwarm der Höflinge nicht mit Sicherheit zu erwarten, daß ſie zu dem jungen Hamlet als dem neuen Könige ſo ſchnell und dienſtbefliſſen ſich wenden werden, wie vom alten Hamlet zu einem Claudius? Endlich! Was Anderes geſchieht denn bei der wirklichen Kataſtrophe? Wenn Werder prätendirt, daß in der Art, wie dieſe geſchieht, nun endlich die vom Schickſal ſelbſt bewirkte Löſung der Aufgabe in der That vorliege, — was für eine Art der Enthüllung *bringt* denn nun dieſe Kataſtrophe, was *iſt* es, wodurch nun die Ermordung des Königs durch Hamlet mit jener von Werder verlangten Rechtfertigung vor der Welt geſchehen kann? Kommt denn jetzt

die That des Königs, um die es sich handelt, ans Licht? Wie ist doch Werder mit der Blindheit, deren er seine Vorgänger in der gesammten Kritik anklagt, selbst geschlagen! *Nichts* bringt die Schlußscene an's Licht als ein *neues* Verbrechen des Königs, in *demselben Stile geplant*, wie das, von welchem Hamlet schon im vierten Acte die giltigen, *urkundlichen* Beweise in seine Hände bekommen hat. So gut wie jene letzten Thaten dem Horatio Glauben verschaffen für den Bericht, den der sterbende Hamlet ihm aufträgt, von Thaten, „fleischlich, blutig, unnatürlich", so gut hätte der früher geplante Mord für *ihn selbst* ausgereicht, bei seinem Leben sich jenen Glauben zu verschaffen.

Der Grund, warum Hamlet dennoch auch jetzt noch nicht zu einem festen Plane gelangt, obwohl er nun entschlossen ist, liegt tiefer; abermals liegt das Hinderniß wieder in ihm selbst, aber es ist ein anderes geworden. Je mehr die Zweifel seiner Gewissenhaftigkeit, die theils bewußt, theils unbewußt ihn lähmten, durch das Schauspiel mit seiner Wirkung und durch alles Nachfolgende gewaltsam beseitigt sind, so daß er gar nicht mehr anders kann als sich klar und fest zu der That entschließen, je mehr es ihm jetzt perfect conscience sein muß, dem Könige seinen Lohn zu geben, desto schwerer belasten ihn die schlimmen Folgen, die das Irregehen seiner Thatkraft angerichtet hat, mit lähmender Dumpfheit und mit einer fatalistischen Resignation, die ein planvolles, sein Ziel erzwingendes Handeln fast mit Bewußtsein aufgiebt, um den Anlaß zum Thun wie den Erfolg desselben der waltenden Vorsehung zu überlassen. Er *hat* gethan, was er doch *gegen* seine innere Natur that, und hat durch sein Thun das Entgegengesetzte erreicht von dem, was er wollte; statt Rache an einem Mörder zu nehmen, hat er selbst einen Todtschlag begangen; dann haben ihn die Ereignisse schnell zu neuem verderblichen Thun gezwungen, er hat mit einer Art erbitterter Gelassenheit diesem Zwange entsprochen, — jetzt läßt er die Dinge an sich kommen und überläßt es der „Gottheit, seine Zwecke zu formen".

Hieraus zeigt sich die Nothwendigkeit, die für Shakespeare vorlag, uns diesen neuen Gemüthszustand des Prinzen im Beginne des fünften Actes mit vollster Anschaulichkeit vorzuführen. Er thut das in der Weise, wie das Genie in der Nachahmung des Lebens überhaupt verfährt, wie vor Allem er gerade seinen Hamlet von Anbeginn vor uns erscheinen läßt: daß die kunstvollen Veranstaltungen seiner tiefbegründeten Absichten uns überall als der zwangloſe Lauf des wirklichen Lebens entgegentreten, als selbstständig sich vollziehende Verkettungen, sagen wir des Zufalles oder des Geschickes. So erreicht er jene schwierigste und höchste Verbindung der unmittelbaren Naturwahrheit des realen Lebens mit der echten Idealität seiner künstlerischen Nachahmung.

In diesem Sinne sind die Kirchhofsscenen erfunden, die Scene am Grabe der Ophelia und das ihr vorausgehende Gespräch mit den Todtengräbern.

Wer sieht nicht, daß die viel besprochenen Scenen, in denen bei Shakespeare ein derber und selbst niedriger Humor unmittelbar neben der höchsten Steigerung der tragischen Affecte sich seine Stelle aussucht, eben ein vorzügliches Mittel sind, jene schwierige Verbindung zu bewerkstelligen, freilich ein solches, das für seine Anwendung die Hand eines Shakespeare verlangt.

Lessing behandelt die hier vorliegende Frage ausführlich im neunundsechzigsten und siebzigsten Stück der Dramaturgie, ohne sie doch zu erledigen.

Am Schlusse der herrlichen Charakteristik der spanischen Tragödie, die sich an die Besprechung des Essex anschließt, geht er auf eine Vergleichung des spanischen mit dem französischen Theater ein. Was hat das letztere vor jenem voraus als seine mechanische Regelmäßigkeit?

„Anständigkeit: wird man sagen. — Nun ja; Anständigkeit. Alle ihre Verwicklungen sind anständiger und einförmiger; alle ihre Theaterstreiche anständiger und abgedroschener; alle ihre Situa-

tionen anständiger und gezwungener. Das kommt von der Anständigkeit!"

„Aber Cosme, dieser spanische Hanswurst; diese ungeheure Verbindung der pöbelhaftesten Possen mit dem feierlichsten Ernste; diese Vermischung des Komischen und Tragischen, durch die das spanische Theater so berüchtigt ist? Ich bin weit entfernt, diese zu vertheidigen. Wenn sie zwar blos mit der Anständigkeit stritte, — man versteht schon, welche Anständigkeit ich meine; — wenn sie weiter keinen Fehler hätte, als daß sie die Ehrfurcht beleidigte, welche die Großen verlangen, daß sie der Lebensart, der Etiquette, dem Ceremoniel und allen den Gaukeleien zuwiderlief, durch die man den größeren Theil der Menschen bereden will, daß es einen kleinern gäbe, der von weit besserm Stoffe sei, als er: so würde mir die unsinnigste Abwechselung von Niedrig auf Groß, von Aberwitz auf Ernst, von Schwarz auf Weiß, willkommener sein, als die kalte Einförmigkeit, durch die mich der gute Ton, die feine Welt, die Hofmanier, und wie dergleichen Armseligkeiten mehr heißen, unfehlbar einschläfert. Doch es kommen ganz andere Dinge hier in Betrachtung."

Den eigentlichen Ausgangspunkt seiner Untersuchung bildet dann eine Stelle des Lope de Vega, in welcher derselbe jenen Mißbrauch des spanischen Theaters, dem er sich gezwungen fügte, nicht sowohl rechtfertigt als entschuldigt: „Es ist wahr," sagt Lope de Vega, „das Komische mit dem Tragischen vermischt, Seneca mit dem Terenz zusammengeschmolzen, giebt kein geringeres Ungeheuer, als der Minotaurus der Pasiphae war. Doch die Abwechselung gefällt nun einmal; man will nun einmal keine anderen Stücke sehen, als die halb ernsthaft und halb lustig sind; die Natur selbst lehrt uns diese Mannigfaltigkeit, von der sie einen Theil ihrer Schönheit entlehnet."

„Wenn das wahr ist," fährt Lessing fort, „und es scheint so, so hat Lope mehr gethan, als er sich vornahm; er hat nicht blos die Fehler seiner Bühne beschöniget; er hat eigentlich erwiesen,

daß wenigstens dieser Fehler keiner ist; denn nichts kann ein Fehler sein, was eine Nachahmung der Natur ist."

Denselben Gedanken führt er dann aus Wielands Agathon an:

„Man tadelt an Shakespeare, — demjenigen unter allen Dichtern seit Homer, der die Menschen, vom Könige bis zum Bettler und von Julius Cäsar bis zu Jack Fallstaff, am besten gekannt und mit einer Art unbegreiflicher Intuition durch und durch gesehen hat — daß seine Stücke keinen oder doch nur einen sehr fehlerhaften, unregelmäßigen und schlecht ausgesonnenen Plan haben, daß Komisches und Tragisches darin auf die seltsamste Art durch einander geworfen ist, und oft eben dieselbe Person, die uns durch die rührende Sprache der Natur Thränen in die Augen gelockt hat, in wenigen Augenblicken darauf uns durch irgend einen seltsamen Einfall oder barockischen Ausdruck ihrer Empfindungen, wo nicht zu lachen macht, doch dergestalt abkühlt, daß es ihm hernach sehr schwer wird, uns wieder in die Fassung zu setzen, worin er uns haben möchte. — Man tadelt das und denkt nicht daran, daß seine Stücke eben darin natürliche Abbildungen des menschlichen Lebens sind."

Den Nachweis führt Wieland nun freilich nicht als Kritiker, sondern in einer köstlichen Satire, in welcher er „Die Haupt- und Staatsactionen im gothischen Geschmack" als die eigentlich allein richtigen und getreuen Nachahmungen des wirklichen Ganges der Dinge in der großen und kleinen Welt mit ebenso boshaftem als ergötzlichem Witze vertheidigt.

Von dem Irrthum Lopes, der die wirkliche Natur mit der wahren Natur verwechselt, und von dem satirischen Sophismus Wielands, der ebenso den gemeinen Lauf der Begebenheiten mit ihrem wahren Gange vertauscht, setzt Lessing aus, um eine Kette unwiderleglicher Schlüsse zu entwickeln, mit denen er das Innerste der Frage aufdeckt:

„Es giebt Leute, die von keiner Natur wissen wollen, welche

man zu getreu nachahmen könne; selbst was uns in der Natur mißfalle, gefalle in der getreuen Nachahmung, vermöge der Nachahmung. Es giebt Andere, welche die Verschönerung der Natur für eine Grille halten, eine Natur, die schöner sein wolle als die Natur, sei eben darum nicht Natur. Beide erklären sich für Verehrer der einzigen Natur, so wie sie ist: jene finden in ihr nichts zu vermeiden, diese nichts hinzuzusetzen. Jenen also müßte nothwendig das gothische Mischspiel gefallen, so wie diese Mühe haben würden, an den Meisterstücken der Alten Geschmack zu finden."

„Wann dieses nun aber nicht erfolgte? Wann jene, so große Bewunderer sie auch von den gemeinsten und alltäglichsten Naturen sind, sich dennoch wider die Vermischung des Possenhaften und Interessanten erklärten? Wann diese, so ungeheuer sie auch Alles finden, was besser und schöner sein will, als die Natur, dennoch das ganze griechische Theater, ohne den geringsten Anstoß von dieser Seite, durchwandelten? Wie wollten wir diesen Widerspruch erklären?"

„Wir würden nothwendig zurückkommen und das, was wir von beiden Gattungen erst behauptet, widerrufen müssen. Aber wie müßten wir widerrufen, ohne uns in neue Schwierigkeiten zu verwickeln? Die Vergleichung einer solchen Haupt- und Staats-Action, über deren Güte wir streiten, mit dem menschlichen Leben, mit dem gemeinen Laufe der Welt, ist doch so richtig!"

„Ich will einige Gedanken herwerfen, die, wenn sie nicht gründlich genug sind, doch gründlichere veranlassen können. — Der Hauptgedanke ist dieser: es ist wahr und auch nicht wahr, daß die komische Tragödie, gothischer Erfindung, die Natur getreu nachahmet; sie ahmet sie nur in einer Hälfte getreu nach und vernachlässigt die andere Hälfte gänzlich; sie ahmet die Natur der Erscheinungen nach, ohne im geringsten auf die Natur unserer Empfindungen und Seelenkräfte dabei zu achten."

„In der Natur ist Alles mit Allem verbunden; Alles durch-

kreuzt sich, Alles wechselt mit Allem, Alles verändert sich eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannigfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Antheil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat; das Vermögen abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können."

„Dieses Vermögen üben wir in allen Augenblicken des Lebens; ohne dasselbe würde es für uns kein Leben geben; wir würden vor allzuverschiedenen Empfindungen nichts empfinden; wir würden ein beständiger Raub des gegenwärtigen Eindruckes sein; wir würden träumen, ohne zu wissen, was wir träumten."

„Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixirung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern. Alles, was wir in der Natur von einem Gegenstande, oder einer Verbindung verschiedener Gegenstände, sei es der Zeit oder dem Raume nach, in unsern Gedanken absondern, oder absondern zu können wünschen, sondert sie wirklich ab und gewährt uns diesen Gegenstand, oder diese Verbindung verschiedener Gegenstände, so lauter und bündig, als es nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, verstattet."

„Wenn wir Zeugen von einer wichtigen und rührenden Begebenheit sind, und eine andere von nichtigem Belange läuft querein; so suchen wir der Zerstreuung, die diese uns drohet, möglichst auszuweichen. Wir abstrahiren von ihr; und es muß uns nothwendig ekeln, in der Kunst das wiederzufinden, was wir aus der Natur wegwünschten."

„Nur wenn eben diese Begebenheit in ihrem Fortgange alle Schattirungen des Interesses annimmt, und eine nicht blos auf die andere folgt, sondern so nothwendig aus der andern entspringt; wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude, oder umgekehrt, so unmittelbar erzeugt, daß uns die Abstraction

des einen oder des andern unmöglich fällt: nur alsdann verlangen wir sie auch in der Kunst nicht, und die Kunst weiß aus dieser Unmöglichkeit selbst Vortheil zu ziehen."

Diese Schlüsse enthalten *in der Hauptsache* nicht nur die Rechtfertigung, sondern die *kategorische Forderung* der Idealität in der künstlerischen Nachahmung von Handlungen; nur als eine Consequenz dieser Idealität rechtfertigen sie dann auch unter gewissen Umständen und in bestimmten Grenzen jene Vermischung des Ernstes mit dem Lachen, aber diese Grenzen sind zu enge gezogen und jene Umstände so bestimmt, daß gerade Shakespeare mit der weit überwiegenden Masse der Scenen, in denen er jene Vermischung gewagt, ja *mit seiner gesammten, gerade für ihn charakteristischen Art dieses Verfahrens, von dieser Rechtfertigung stillschweigend ausgeschlossen wird!*

Ein befremdendes Resultat! Wenn nicht Lessing selbst andeutete, daß er den Gegenstand nicht hat erschöpfen wollen.

„Aber genug hiervon," schließt er, „man sieht schon, wo ich hinaus will." Nur „hingeworfen" hat er jene Gedanken, nicht sie mit voller Gründlichkeit ausgeführt. Doch auch Lessings „hingeworfene Gedanken" reichen aus, den Weg, den er selbst nicht weiter hat verfolgen wollen, bis zum Ende hin aufzufinden und die Wahrheit, die er sich begnügte, angedeutet zu haben, in ihrem ganzen Umfange zu erfassen.

Ideale Verschönerung in der künstlerischen Nachahmung von Handlungen bedeutet nicht Verschönerung dieser Handlungen selbst oder der Charaktere der Handelnden, sie ist kein der Natur derselben widersprechender Zusatz an Vollkommenheit, der ihre menschliche Wahrheit beeinträchtigen würde, sondern sie beruht auf der *planvollen Absonderung* der für die Handlung wesentlichen Veränderungsvorgänge aus der unendlichen Masse der wirklichen Veränderungen, die sich im Leben, sie von allen Seiten durchkreuzend und umhüllend, mit ihr verbinden.

Es sind die aristotelischen Forderungen der Vollständigkeit und Abgeschlossenheit, die hier von Lessing mit eigenen, aus der Natur unserer Seele hergeleiteten Gründen geltend gemacht werden. Die Kunst giebt uns die wahre Natur, aber in einer Weise, wie sie in der Wirklichkeit uns niemals erscheinen kann, wie sie gleichwohl in ihr vorhanden ist, so also, daß sie einerseits alles das Vorhandene, dessen Warnehmung uns in der Wirklichkeit entgehen muß, hinzuthut — die Vollständigkeit der bestimmenden Umstände und die innere Welt der Handelnden — daß sie andrerseits alles in der Wirklichkeit Vorhandene, was für unser Vorstellungsvermögen nicht wesentlich dazu gehört, ausschließt. So giebt die Kunst uns ein Bild, das in allen seinen Theilen wahr ist und doch in der Wirklichkeit nie gefunden werden kann, das aber, wenn es richtig ist, denjenigen Gang und die Beschaffenheit der Dinge unserem sterblichen Auge darstellt, welche die Wirklichkeit zwar enthält, aber nur für das Auge eines unendlichen Geistes. Die strenge Einfachheit der Handlung in der griechischen Tragödie und ebenso die Einheit der tragischen Stimmung, die „tragische Würde", welche keine störende Unterbrechung duldet, erweisen sich als die nothwendigen Consequenzen jener in dem Wesen der dramatischen Kunst begründeten Forderungen, und zwar für die moderne Tragödie ebenso wie für die antike. „Es muß uns nothwendig ekeln, in der Kunst das wiederzufinden, was wir in der Natur wegwünschen." Mit ebenderselben nothwendigen Consequenz aber ergiebt sich jener folgende, oben citirte Schluß. Die Vermischung der tragischen Empfindungen mit den heitern, des Ernstes mit dem Lachen ist nicht entschuldigt allein sondern geboten überall da, wo sie in dem Fortgange der Handlung so begründet ist, daß sie, ohne wesentliche Momente derselben aufzuheben, aus derselben durch unsere Abstraction nicht ausgesondert werden kann. Diese Nothwendigkeit tritt beispielsweise überall ein, auch in der

antiken Tragödie, wo ein innerlich Unbetheiligter, namentlich zugleich eine Person niederen Standes von geringerer Gemüthsbildung, mithandelnd in die tragischen Ereignisse verflochten wird. Durch seine Betheiligung entsteht eine kleine Nebenhandlung; unwahr wäre Beides, sowohl ihn völlig farblos sprechen zu lassen, dann hätte er gar keine Individualität, oder seinen Worten den hohen Ton zu leihen, den die Situation bei den höher gearteten Betheiligten hervorbringt, dann erhielte er ein falsches Gepräge: der Dichter zeigt ihn daher unter dem Einfluß von kleinen, persönlichen Sonderinteressen, die zu dem großartigen Gange der Handlung nothwendig in einen komischen Contrast treten. Solche Scenen bilden in der That jene von der Naturwahrheit auch der streng idealen Handlung gebieterisch geforderte Unterbrechung, von welcher die Kunst nicht abstrahiren darf; und, so schließt Lessing seine kurze Andeutung, „die Kunst weiß aus dieser Unmöglichkeit selbst Vortheil zu ziehen." Wer erinnert sich nicht in der antiken Tragödie der bald mehr, bald minder hervortretenden komischen Färbung in dem Auftreten der Boten, Diener und ähnlicher Personen, vor allen z. B. des Wächters in der Antigone? Der Vortheil aber, den die Kunst aus solchen Scenen zieht, folgt eben daraus, daß sie dem strengen Begriff der idealen Naturwahrheit entsprechen. Indem solche scheinbare Unterbrechungen der tragischen Stimmung sich in ihrer Zugehörigkeit zur Handlung als berechtigt erweisen, bewirken sie die naturgemäße und nothwendige und deshalb so wohlthätige Erinnerung an den Zusammenhang der durch die ideale Abstraction ausgesonderten tragischen Handlung mit dem ruhigen Fortgange des übrigen, ungestört sich weiter bewegenden Weltgetriebes: gleichsam als eine Folie lassen sie deshalb im Contraste die tragischen Ereignisse um so ergreifender wirken, während sie dennoch zugleich das peinlich Quälende der in ununterbrochener abstracter Folgerichtigkeit auf uns einstürmenden tragischen Begebnisse durch ihr Dazwischentreten mildern.

Und hier ist der Punkt, von welchem aus der von Lessing angedeutete Gedanke fortgesetzt werden muß.

Die häufige Anwendung der komischen Scenen gerade unmittelbar neben der erschütterndsten Tragik bei Shakespeare ist keineswegs ein bloßes techniſch-praktisches Mittel seiner dramatischen Oekonomie, um einerseits contrastirend die tragische Wirkung zu erhöhen und andrerseits momentan die Seele von dem zu schwer lastenden Drucke zu befreien und so zugleich ihre Spannung zu lindern und zu neuem kräftigen Schwunge der Empfindung sie zu stärken, sondern sie ist in der von Lessing selbst entwickelten Theorie von der idealen Nachahmung der Handlung im Drama tief begründet.

Wer sieht nicht, daß eben nach dieser strengen Theorie die Grenze für die Annäherung der idealen Nachahmung an die Realität keine absolute ist, sondern verschiebbar nach dem Maße unserer Vorstellungskräfte? Daß dieses Vorstellungsvermögen selbst wiederum abhängig ist von der Kunst des Dichters, mit welcher er die Schranken, innerhalb derer er jene Absonderung der idealen Handlung aus der Wirklichkeit vornimmt, bald verengt, bald erweitert?

Schon die antike Tragödie mochte jener Verbindung des Komischen mit dem Tragischen nicht völlig entrathen, und doch war sie durch den Chor weit eher in den Stand gesetzt, sie völlig zu entbehren. Der Chor bedingt durch die Oeffentlichkeit der Handlung ihre größte Einfachheit, er enthebt sie eines großen Theiles der Exposition und einer Menge von Nebenhandlungen, indem er das Element der Erzählung legitimirt und die dadurch hervorgebrachte äußerste Concentration der tragischen Handlung, dieses äußerste Maß der Absonderung des specifisch Tragischen aus dem Wirklichen, macht er für unsere Empfindung dadurch erträglich, daß er die Stärke der Eindrücke durch den rhythmisch gehobenen, melisch verschönerten Ausdruck der Reflexion (der διάνοια) mildernd unterbricht und dazu hilft, das Drückende,

Pathematiſche der tragiſchen Empfindungen kathartiſch hinwegzuläutern.

Dieſem mächtigen Hilfsmittel hat die moderne Tragödie entſagt, und es iſt natürlich, daß in der vollkommenſten Erſcheinung derſelben, bei Shakespeare, ſich andere Elemente als Erſatz deſſelben deſto ſtärker entwickelt zeigen. Die hauptſächlichſten derſelben fallen unter einen Geſichtspunkt zuſammen: es iſt die größere Annäherung der künſtleriſch nachgeahmten Handlung an die Wirklichkeit; ſo freilich, daß ſie immer noch eine künſtleriſche Nachahmung bleibt, immer noch mit Rückſicht auf die Begrenztheit unſeres Vorſtellungsvermögens eine planvolle Auswahl aus der unendlichen Mannigfaltigkeit der wirklichen Veränderungen trifft. Wenn die antike Tragödie ſich in der Darſtellung der Schickſalsſituationen ſowie der Charaktere auf das Nothwendigſte beſchränkt, ſo nimmt die moderne tragiſche Kunſt aus jener Mannigfaltigkeit von Veränderungen, welche in Wirklichkeit Charaktere und Schickſale beſtimmen und zeichnen, bedeutende Gruppen hinzu, die ſie in Nebenhandlungen verwendet. Hierin bis an die äußerſte Grenze des Reichthums, d. h. bis zu der echten Vollſtändigkeit der Handlung zu gehen, ohne doch die Einheit, welche in der anſchaulichen Faßlichkeit des Ganzen für unſer Vorſtellungs- und Empfindungsvermögen beruht, zu verletzen, iſt der Triumph der modernen Kunſt. Keiner iſt in beiden Richtungen ſo weit vorgedrungen als Shakespeare, keiner hat in ſolcher Weiſe den realen Reichthum der Naturwahrheit mit ihrer idealen Nachahmung zu vereinigen gewußt. Daher haben in ſeinen Stücken die Charaktere dieſe Lebenswärme und die ſceniſchen Vorgänge dieſe unmittelbar ergreifende Wirklichkeit. Sein Hamlet iſt davon vielleicht das großartigſte Beiſpiel. Während jeder der Züge, mit welchen die Charaktere ſo reich ausgeſtattet ſind, auf das planvollſte und feinſte berechnet dazu beiträgt, ſie in ihrem eignen Weſen und in ihren Beziehungen zur Außenwelt zur

Erscheinung zu bringen, tragen diese Aeußerungen eben durch ihren Reichthum überall das Gepräge der völligsten Spontaneität und verrathen nirgends die Absichtlichkeit des Dichters. Ebenso ist in der Oekonomie der äußeren Vorgänge des Stückes jede Scene für sich in ihrer selbstständigen Bedeutung und in ihrer Wirkung als Theil des organischen Ganzen, als contrastirender Farbenton in der Harmonie des Colorits, auf das sorgfältigste erwogen, und dennoch erscheinen sie alle zusammen und eine jede für sich nicht als gedichtet, als vom Dichter gedacht, sondern als wirklich sich ereignend. Der Grund liegt abermals darin, daß Shakespeare den Kreis der Veränderungen, aus denen er seine künstlerische Auswahl trifft, so weit gezogen hat.

„In der Natur ist Alles mit Allem verbunden; Alles durchkreuzt sich, Alles wechselt mit Allem, Alles verändert sich Eines in das Andere" —; kann der Dichter ein Abbild dieser reichen Mannigfaltigkeit der Natur uns gewähren und dennoch zugleich seine künstlerischen Zwecke der idealen Absonderung einer einheitlich und planvoll zusammenhängenden Handlung erreichen, so hat er die schwerste und höchste Verbindung von Kunst und Natur geschaffen, dann ist Kunst und Natur eins auf der Bühne: „Kunst hat sich in Natur verwandelt, es hat Natur mit Kunst gehandelt."

Nur auf die Kunst des Dichters also kommt es an, wie weit er die Grenzen unseres Vorstellungsvermögens zu rücken vermag, und er kann aus jener Einmischung des Komischen in das Tragische, welche in der Wirklichkeit überall vorhanden ist, die wesentlichsten Vortheile ziehen. Daher ist Lessings Satz viel zu enge gefaßt, wenn er jene Vermischung des Komischen mit dem Tragischen nur auf den Fall einschränkt, daß „der Ernst das Lachen, die Traurigkeit, die Freude oder umgekehrt so unmittelbar erzeuge, daß uns die Abstraction des Einen oder des Andern unmöglich falle." Der echte Künstler entdeckt eben diese unmittelbare Verbindung oft da, wo das gewöhnliche Auge sie gar nicht ahnt; darin ist er dem echten Humor gleich, der ja ein

nothwendiges Ingredienz seiner Kunst bildet. Wie für diesen, so giebt es für seine Weltanschauung nichts so Geringfügiges, was er nicht seiner vollen Beachtung für werth hielte, und nichts erscheint ihm andrerseits so groß und überwältigend, daß er ihm gegenüber seine Freiheit verlöre. Eben hier liegt das Moment, was dem wahrhaft großen Dichter den Kreis der Veränderungen, aus welchem er seine Auswahl trifft, so sehr erweitert. Gleichsam über dem wirklichen Schauplatz der Handlung schwebt sein Auge und erblickt neben der Haupthandlung das ganze Getriebe, mit welchem die wirkliche Welt die Handlungen der Einzelnen begleitet und umgiebt. Nun verschließt der tragische Affect ihm keineswegs das Auge und den Sinn für die neben ihm auftauchende Burleske, und wiederum raubt jene seinem Ernste weder die Tiefe noch die Dauer: vielmehr einem inneren Instincte folgend, der der vollkommenen Harmonie seiner eigenen Empfindungskräfte mit unfehlbarer Richtigkeit entspringt, nutzt er weise jene Vermischung, um hier die zu starke Spannung des Affectes wohlthätig zu lösen und den Empfindungskräften eine Ruhepause zu gönnen, dort ihrer Ermüdung vorzubeugen und sie zu einem erneuten Gesammtaufschwunge vorzubereiten.

In jener Art wirkt die berühmte Pförtnerscene im Macbeth, die, so widersprechend sie scheint, doch so unmittelbar und fest in die Handlung sich einfügt, in dieser die Kirchhofsscene im Hamlet, und in diesem Sinne und mit dieser Kunst ist sie der Handlung eingefügt.

XI.

Man hat gesagt, daß der vierte Act im Hamlet die Handlung aufhalte, das Interesse, welches sich um die Person des Prinzen doch vorzugsweise concentrire, werde hier auf Neben-

personen abgelenkt. Der einzige Grund, der hierfür anzugeben ist, wäre doch nur der Umstand, daß Hamlet selbst in diesem vierten Acte so wenig auftritt. Doch was ist die so rapid und so furchtbar gerade in diesem Acte vorgehende Handlung anders als die in ununterbrochener Folge sich vollziehenden Wirkungen von Hamlets Thun und Unterlassen? Nach allen Seiten hin treten mit verhängnißvoller Schnelligkeit und in der verderblichsten Weise die Folgen seines Handelns ein, welches, vom Hauptziel einmal irrthümlich abgelenkt, nun Schlimmes vollbracht hat und zu immer Schlimmerem sich getrieben sieht. Indem der König diese durch Hamlet veranlaßten Unglücksfälle zu willkommenen Werkzeugen seiner eigenen unheilvollen Pläne macht, beschleunigt er selbst das über ihm schwebende Verhängniß und bewirkt die ihn betreffende Peripetie der Handlung. Durch Hamlet sind alle Ereignisse dieses vierten Actes veranlaßt, gegen ihn allein wendet sich die ganze in ihm sich abspielende Handlung; zu der tiefgehenden Erschütterung seines Wesens, in welcher wir ihn im dritten Acte sahen, aus der er in der Scene des vierten Actes vergeblich sich emporzureißen strebt, nur um desto sicherer auf der falschen Bahn fortzuschreiten, bereitet sich gegen ihn noch all dieses Neue, mit vernichtender Schwere ihn Bestürmende vor: und dieser Act soll ihn, den Helden, aus den Augen verlieren? Daran soll das Interesse erlahmen? Darin ein Retardiren der Begebenheiten liegen, in diesen scharf gezogenen Consequenzen, die alle zusammen nun mit unabwendbarer Eile, ja im Sturm die gesammte Handlung zum Ende führen müssen? Hamlets Contremine gegen Rosenkranz und Güldenstern, durch die er jene in die Luft sprengt, allein muß nun schon die Dinge zur Entscheidung bringen! Nun vollends des Laertes blinde Rachewuth, vom Könige zum giftigen Verrath gegen Hamlet benutzt und gespornt! Der Grund, aus welchem man zu dieser Verkennung hat gelangen können, liegt allein in dem fesselnden und ganz überwiegenden Interesse, das man an Hamlets eigener

Person, seinem Charakter, seiner Eigenart genommen hat, worüber die Wucht und Bedeutung der Situation so hat vergessen oder doch unterschätzt werden können.

Bis zum Beginne des vierten Actes hat Hamlet durch sein Benehmen und durch sein Thun den alleinigen Anstoß zum Fortgange der Handlung gegeben, der dritte Act treibt ihn auf den Höhepunkt, welcher die entscheidende Wendung für die Ereignisse und für ihn selbst herbeiführt, dann entwickeln sich im vierten die Ereignisse in der rapidesten Weise, der fünfte hat nun zunächst die Aufgabe, ihn selbst und die in ihm vorgegangene weitere Entwickelung zu zeigen, sodann vor unsern Augen ihn mit jenen Folgen seines Handelns bekannt zu machen, um auch ihn dann mit der ihn besonders betreffenden Peripetie dem allgemeinen Verhängniß sich einfügen zu lassen. Aufs Glücklichste hat Shakespeare dazu das Begräbniß der Ophelia gewählt. Dazu führt er uns auf den Kirchhof und bereitet die neuen stärksten Erschütterungen unserer Seele durch das Gespräch der beiden Clowns vor, die für Ophelia das Grab schaufeln.

Die gemeine Alltäglichkeit tritt uns entgegen, aber von ihrer ergötzlichsten und kurzweiligsten Seite, und nichts könnte wirksamer und naturgemäßer dem vorangehen, was nun folgen muß, als die willkommene Ruhepause, die uns unterhält und in der Situation heimisch macht und zugleich unmerklich uns dem Kommenden entgegenführt. Und nun betritt Hamlet mit Horatio diesen Ort, diese Scenerie mit diesen Gesellen als ihrer Staffage — nichts in der That konnte geeigneter sein, seine Stimmung zu so anschaulicher Aeußerung zu bringen, als alles dieses gerade in diesem Verein! Der lebendige drastische Sarkasmus in dem Contraste dieses fühllosen Alltagstreibens mit dem melancholischen Ernste dieses Ortes! Wieder hat hier ein großer Theil der Kritik nichts Besseres zu thun gewußt, als den Prinzen zu schelten, daß er, der doch Wichtigeres zu thun habe, sich in Spitzfindigkeiten ergehe, den Geistreichen spiele, seinen Witz leuchten lasse,

in welchem er obendrein noch von jenen groben und handfesten Naturmenschen geschlagen werde. Die Erfindung eines Meisters ist die Scene und Hamlets Antheil daran! Wie naturgemäß klingen jene trübseligen Reflexionen in dem Munde eines Mannes, der in seinem Fühlen alle Gewißheit und in seinem Handeln alle Sicherheit durch die schmerzlichsten Erfahrungen verloren hat, und der nun auf dem Punkte ist, wie er jeder Hoffnung längst entsagt hat, so in müder Resignation und fatalistischer Gelassenheit ein jedes menschliches Streben als nichtig und gleichgiltig zu betrachten. Selbst die Bitterkeit seines Schmerzes, die sonst ein Zeichen der stets wachen Kraft und Lebhaftigkeit seines Empfindens war, ist vor dieser auf ihm lastenden Dumpfheit scheinbar fast ganz geschwunden. Doch bekommt die Bedeutung der Scene ihr volles Licht erst durch die folgende. Als er mit einem Schlage inne wird, daß Ophelia die Todte sei, sie, die er so innig und wahr geliebt, als zugleich ihn, der des Zusammenhanges theils unkundig ist, theils unverschuldet schuldig daran ist, der wilde Fluch des Laertes trifft, und die schwülstige Emphase ihn reizt, in welcher jener mit seinem Schmerze Prunk treibt — denn etwas Aeußerliches hat des Laertes Wesen auch hier trotz der Aufrichtigkeit seines Schmerzes, und gerade das verletzt das Wahrheitsgefühl in Hamlets einfacher und edler Natur —, als alles dieses vereinigt auf einmal gegen ihn losstürmt, — da bricht die alte stürmische Natur noch einmal durch die unnatürliche Decke, welche sein schlimmes Schicksal über seine Affecte gebreitet hat. Es ist ein kurzer, aber wilder und ungeordneter Ausbruch. Nun das noch! ihm! den das blinde Geschick so grausam verfolgt, der schmerzerfüllt die Geliebte im Grabe sieht, die das Schicksal ihm aus dem Herzen gerissen, nun er, an ihrem Grabe als ihr Mörder verflucht von einem, dessen allzu hohes Pathos den Gegenstand der Klage herabzieht, statt ihn zu erheben, weil die Lauterkeit desselben, sei es auch nur durch ein Gran von Selbstgefälligkeit, getrübt ist! Das setzt ihn außer

sich, daß er sich ganz vergißt. Der Schmerz um Ophelia und die Betheuerung der Liebe zu ihr, die rasende Heftigkeit seiner ungeduldigen Verachtung, gegenüber dem im Wortprunk schwelgenden Schmerz des Laertes, das Alles wallt noch einmal aus der Tiefe seiner Seele auf, doch nur um nach dem plötzlichen Wirbel gleich wieder die empörten Wogen zu sänftigen und um so völliger zu der gelassenen Ruhe der „Bereitschaft" zum Letzten zurückzukehren. So spricht er später selbst von diesem Vorfall, da er auf Horatios Mahnung, daß bald die Meldung von England an den König gelangen müsse, erwidert:

„Bald wird's geschehn: die Zwischenzeit ist mein;
Ein Menschenleben ist, als zählt man eins.
Doch ich bin sehr bekümmert, Freund Horatio,
Daß mit Laertes ich mich selbst vergaß:
Denn in dem Bilde seiner Sache seh' ich
Der meinen Gegenstück. Ich schätz' ihn gern,
Doch wirklich, seines Schmerzes Prahlerei
Empörte mich zu wilder Leidenschaft."

So erfüllen diese beiden Scenen im vollsten Maße ihren Zweck: den Gemüthszustand des Prinzen, zu dem ihn die Handlung des Stückes geführt, in größter Anschaulichkeit darzustellen; doch wie dem Genie sich Haupt- und Nebenzwecke in eins verbinden, so leisten sie ihm noch einen andern Dienst. Der Edelsinn, mit welchem Hamlet den Laertes noch vor dem Wettkampf um Verzeihung bittet, giebt Zeugniß, daß er das Gute in ihm zu schätzen weiß, wie er ja eine solche überlegene Schätzung sogar mitten in seiner rasenden Leidenschaft während der Scene im Grabe hervortreten läßt. Nun! die Kritik hat Hamlet auch deswegen getadelt, daß er, da er den Wettkampf annimmt, sich zum Spielzeuge dieses Königs mache, den er ermorden solle. Auch diesem Einwand hat Shakespeare vorgebeugt für Alle, die sehen wollen. Daß der Prinz diesen Mann, dem er, ohne es zu wollen, so Schweres zugefügt, noch obendrein in schnell auflodernder Leidenschaft wissentlich gekränkt hat, das muß ihn ja

wohl, ihn, dessen Edelsinn an Zartheit nicht seines Gleichen hat, dazu leicht gestimmt machen, eine Gelegenheit zu ergreifen, bei welcher er ihm jene seine „Liebe" und Achtung beweisen und den gegen ihn begangenen Fehler gut machen kann. Wenn nicht Shakespeare gerade dieses uns glauben machen wollte, warum hätte er denn jene eben citirten Worte, zu denen sonst ein Anlaß nicht vorliegt, dem Hamlet in den Mund gelegt gerade unmittelbar, ehe die Aufforderung zu jenem Wettspiel durch Osrik an ihn gelangt?

Noch einmal nun, und zum letzten Male, eine von jenen sarkastischen Scenen, in denen Hamlet das ganze Stück hindurch sich gleich bleibt. Noch einmal die volle Entfaltung seiner unvergleichlichen Persönlichkeit nach allen Seiten hin, jener einzig dastehenden, völlig organischen Verbindung der ausgezeichnetsten Gaben des Herzens und des Kopfes, die sein Wesen ausmacht. In keiner Lage, in die ihn das grausamste Schicksal gebracht, in keiner noch so heftigen Wallung oder auch andauernden Spannung des Affectes hat er die souveräne Disposition über alle gesammelten Schätze seiner Reflexion oder über das feinste Spiel seines Verstandes und Witzes verloren: sie verläßt ihn auch nicht in der ernstesten Stunde seines Lebens, in der Stunde, da er in vorahnender Seele die herandrängende Katastrophe, das eigene nahende Todesloos schon fühlt und sich in gefaßte Bereitschaft setzt, es zu empfangen, nicht in diesem äußersten, ermüdeten Verzicht auf die bewußte Lenkung seines Schicksals! Ja! je mehr er in völliger Resignation sein Geschick der über ihm waltenden Vorsehung anheim giebt, desto weicher und edler tritt jetzt auf der einen Seite seine wahre Empfindung zu Tage — so Horatio und Laertes gegenüber — und in desto freierem und ungehinderterem Strahlenspiele wirft auf der andern Seite der helle Spiegel seines Geistes die typischen Bilder der Nichtigkeiten um ihn her zurück. Gerade das hat ihn der Kritik zum Räthsel gemacht, und gerade darin zeichnet sich sein innerster Charakter,

an welchem sein Schicksal zum tragischen wird; gerade deshalb aber ist es wesentlich, daß es sich vor dem Ende noch einmal in vollem Umfange darstellt. Und wie gern verweilen wir dabei! Wie lieb ist er uns in allen seinen Aeußerungen, den negativen wie den positiven, seines unerschöpflichen Gemüths- und Geistesreichthums, daß uns der Abschied von ihm nur noch schwerer wird! Wie tief fühlen wir mit ihm, wenn nun nach der Scene mit Osrik dennoch das ganze Gewicht all' der Schickungen, die ihn bis zu der Passivität seiner müden Resignation gebracht haben, auf ihn drückt, und er in jenen ergreifenden Worten zu Horatio sich Luft macht: „Du kannst dir nicht vorstellen, wie übel es mir hier ums Herz ist. Doch es thut nichts. Ich trotze allen Vorbedeutungen: es waltet eine besondere Vorsehung über den Fall eines Sperlings. Geschieht es jetzt, so geschieht es nicht in Zukunft; geschieht es nicht in Zukunft, so geschieht es jetzt; geschieht es jetzt nicht, so geschieht es doch einmal in Zukunft. In Bereitschaft sein, ist Alles. Da kein Mensch weiß, was er verläßt, was kommt darauf an, frühzeitig zu verlassen? Mag's sein."

Das ist wohl goldene Wahrheit, wenn es die Ergebung bedeuten soll in das Schicksal, welches nicht mehr abgewendet werden kann, aber wo es den Verzicht bedeutet dem noch Abzuwendenden handelnd entgegenzutreten, da ist es die letzte tragische Consequenz des tragischen Irrthums, welcher das wohlgemeinte Handeln, Verderben stiftend, in üble Bahn gelenkt hat. Wider Willen hat Hamlet diese Bahn betreten, gerade deshalb hat sie ihn zum Irrthum geführt, dann hat der eine Irrthum die andern herbeigeführt, und durch das gerade, was er am klügsten gethan zu haben meinte, hat er am meisten unbewußt sich selbst und seinen Planen zuwider gehandelt; nun hält er inne: und dieses Innehalten und eine Handlung, zu der ihn ein edler Trieb, für begangenes Unrecht die Gelegenheit der Sühne zu suchen, am meisten bewegt, ist der letzte Anlaß, durch welchen von ihm

selbst die Schlinge, die ihm um das Haupt gelegt ist, zugezogen wird. Die Peripetie vollendet sich: wir sehen ihn selbst die Zurüstung zu seinem Tode beschleunigen. Doch ehe er aus dem Leben scheidet, und ohne daß er es weiß, daß ihm dieser letzte Schritt so nahe bevorsteht, löscht er in der edelsten Weise das einzige Unrecht aus, welches er im Verlaufe des ganzen Stückes begangen: jene Reihe von Handlungen, durch welche er eine ganze Familie, die durch das Schicksal in sein trauriges Loos verflochten ward, in das Verderben zog. Welche tiefgreifende Bedeutung hat doch Polonius, und namentlich er in dem schönen Verhältniß zu seinen unglücklichen Kindern, für den ganzen Gang und besonders für den entscheidenden Umschlag der Verwickelung des Stückes! Und wie schwer hat die Kritik geirrt, wenn sie in auch nur einer einzigen, ihn und seine Angehörigen betreffenden Scene eine Schwächung, Zersplitterung, eine Ablenkung oder Unterbrechung des Interesses an der Haupthandlung erblickt hat!

So gewinnen Hamlets großsinnige Worte an Laertes hier am Schlusse des Stückes eine schwerwiegende Bedeutung. Und in ihrer großsinnigen Einfachheit enthalten sie die klare und ungeschminkte Wahrheit; sie allein hätte hinreichen können, die Kritiker in ihren mühseligen Discursen über Hamlets vermeinten oder wirklichen, unbewußten oder erkünstelten Wahnsinn aufzuklären. Sein „schwerer Trübsinn", dem in *seinem* Schicksal *sein* Charakter nicht entgehen konnte, war es, was er hier für seinen Wahnsinn erklärt: was ihn zu Worten und Handlungen trieb, die den Andern als Wahnsinn erscheinen *mußten*, weil sie die Ursachen desselben nicht kannten. So schwindet hier jeder Zweifel, und die lautere Wahrheit ist es, was, sein unfreiwilliges Verschulden sühnend, Hamlet zu Laertes spricht:

„Gewährt Verzeihung, Herr, ich that auch Unrecht,
Allein verzeiht um eurer Ehre willen.
Der Kreis hier weiß, ihr hörtet's auch gewiß,

Wie ich mit schwerem Trübsinn bin geplagt.
Was ich gethan,
Das die Natur in euch, die Ehr' und Sitte,
Hart aufgeregt, erklär' ich hier für Wahnsinn.
War's Hamlet, der Laertes kränkte? Nein.
Wenn Hamlet von sich selbst geschieden ist,
Und weil er nicht er selbst Laertes kränkt,
Dann thut es Hamlet nicht, Hamlet verleugnet's.
Wer thut es denn? Sein Wahnsinn. Ist es so,
So ist er ja auf der gekränkten Seite:
Sein Wahnsinn ist des armen Hamlets Feind.
Vor diesen Zeugen, Herr,
Laßt mein Verleugnen aller schlimmen Absicht
So weit von eurer Großmuth frei mich sprechen,
Als ich den Pfeil nur sandte übers Haus,
Und meinen Bruder traf."

Und nun beginnt die furchtbare Schlußscene, die in Sturmeseile die zerschmetternde Katastrophe herbeiführt. Ueber den äußern Hergang dieser Scene, welche der Kritik so vielerlei Zweifel verursacht hat, giebt Werder am Schlusse seiner neunten Vorlesung, indem er auf die durch v. Friesen gegebene, vollkommen aufklärende Darstellung des stattfindenden Fechtmanövers sich stützt, höchst dankenswerthen Aufschluß. Ueberhaupt sind die drei letzten Vorlesungen Werders reich an den vortrefflichsten Aeußerungen, welche durch das ihm eigene Feuer hinreißender Beredtsamkeit und durch seine vielfach echt dichterische Intuition ebenso anziehend als bestechend wirken. Um ihrer allein willen wird sich das Buch einen ausgedehnten Lesekreis erwerben und verdient ihn auch sicherlich. Vielleicht wird für den kritischen Leser das Interesse noch dadurch erhöht, daß er dieser hinreißenden Begeisterung gegenüber so sehr auf seiner Hut sein muß, um nicht durch die dicht neben die besten und die lauterste Wahrheit enthaltenden Stellen unaufhörlich sich einschleichenden Sophismen und Unklarheiten gefangen genommen zu werden. Diese das ganze Buch durchziehende, verhängnißvolle Folge des dasselbe beherr-

schenden Grundirrthumes macht sich noch einma mit vollster Kraft in der zehnten Vorlesung, dem Schlusse des Buches, geltend; gerade hier begegnen wir zwischenein den größten Schönheiten, deren Gewicht, wie es Werder selbst in seinem Irrthum so befestigte, auch den unbefangenen Leser allzu leicht in denselben verstrickt, obwohl diese Schönheiten und das Treffende in ihnen mit jenem Grundirrthum nichts zu schaffen haben, ihn nirgends bestätigen, vielfach natürlich ihm widersprechen. Dazu gehört z. B. die vortreffliche Charakteristik des Königs:

„Die Meisterschaft kann man gar nicht genug bewundern, mit der Shakespeare diesen Sünder ersonnen und gebildet hat — diesen Claudius, so armselig von Natur und so furchtbar durch seine That, so klein an sich selbst und so groß für die Sache, so trocken für unsere Sympathie als Person und so interessant durch seinen Weg und sein Ende. Nichtig ist er durch und durch, im Innersten stumpf gegen Himmel und Hölle, ohne Gehör für das Gericht, so wesenlos, so verfallen, daß, wenn er ausruft:

„O Jammerstand! O Busen, schwarz wie Tod!
O Seele! die, sich frei zu machen ringend,
Nur mehr verstrickt wird —"

auch diese Erkenntniß in ihm nur ausläuft in den Schlupfwinkel des nichtswürdigen Trostes: „Vielleicht wird Alles gut!" In dieser Aeußerung ist er am abscheulichsten. Sie ist der Vorläufer der späteren zu Laertes, als er mit dem das Complot gegen Hamlet geschmiedet:

„Bald werden wir der Ruhe Stunden sehn,
So lang muß Alles mit Geduld geschehn."

„Dieser Geduld entspricht jenes „Vielleicht", das zur Reserve die Hilfe seiner Ränke hat. Damit hofft er — auf das, was er gut werden nennt: die Früchte seines Verbrechens zu genießen, denn nur die Sucht, an Stelle jeder anderen Leidenschaft, erfüllt ihn. Nur für diesen Genuß fürchtet er; um den nicht einzubüßen, möchte er Buße thun. Nur haben will

sein Ehrgeiz und scheinen. Auf den Besitz der Mittel der Macht kommt es ihm an, gerade weil ihr Wesen, die heroische Stärke, ihm fehlt. Alles Ideale, alles Moralische ist für ihn ein blos theoretisches; nur seine Reflexion weiß von Gebet und Reue, nicht sein Herz. Seine Kniee sollen's machen, seine Worte, an denen er so reich ist, die ihm nie ausgehen. Die Engel ruft er an, die möchten es leisten für ihn. Er selbst ist so in seine Sündenpraxis verloren, daß kein Organ in ihm vacant ist für den Vorschmack und den Schauder der Hölle. Nicht ihm kann der Geist des von ihm gemordeten Königs und Bruders erscheinen. Wie hätte er das Gemüth, die Phantasie, ihn zu sehen? Eine Stimme aus dem Grabe kann in ihm nicht widerhallen. Was nicht in Fleisch und Blut einhergeht, ist wirkungslos für ihn. Nur vor seinem eignen Bild im Spiegel des Schauspiels kann er sich entsetzen; aber auch der Schrecken greift nicht durch bei ihm; er entläuft demselben; die Ueberraschung geht vorüber, er schmiedet Pläne daraus. Nichts von Uebersinnlichem haftet an ihm. Die Seele sich vom Leibe zu halten: das ist sein intelligibler Charakter, das der Wille, aus dem er da ist."

„Und nun, nach außen hin, wie imponirend weiß er zu erscheinen! immer sicher, prompt, taktvoll; fürstlich schmeichelnd und ebenso scharf zurechtweisend; höfisch vornehm, gewandt in der Rede, entschlossen, scharfsichtig, sich immer Rath wissend, allen Wechselfällen gewachsen, ein Virtuos in seinen Zwecken, seiner Umgebung überlegen, unüberwindlich durch seine Position — seine Waffe das Gift, sein Schirm das Geheimniß — und so zäh in seiner Selbstsucht, daß selbst das Verderben der Gattin — denn er weiß ja, daß sie den Tod getrunken, — ihn nicht aus der Fassung bringt, seinen Zweck durch die Fortsetzung des Kampfspieles zu verfolgen, den Zweck seiner persönlichen Sicherung — und er, als sie umsinkt, noch ihren Tod, und als er selbst schon von Hamlet durchbohrt ist, auch noch den eignen weglügen will vor der Welt und vor sich."

Aber gleich das Folgende ist wieder nichts als ein rhetorisches Antithesenspiel. Unangreifbar, unüberwindlich sei dieser Feind, und daher seine Ermordung *vor* dem Beweise nicht die Ermordung des Schuldigen, sondern die Ermordung des *Beweises*, nicht die Ermordung des Verbrechers, sondern die Ermordung der Gerechtigkeit! „Die Wahrheit wäre es, die todtgeschlagen würde geradezu und von vorneherein durch solche Vernichtung ihrer gesammten Möglichkeit, ihres einzigen Mittels; die tragische Handlung löste sich auf in Bestialität: so fremd, so gewaltthätig für die Sache, so ein brutaler Faustschlag auf das helle Auge ihrer Vernunft wäre der hirnlose Streich, — für den die Kritiker schwärmen!"

Wie ist doch so gar nichts gethan mit solchen Declamationen à la Victor Hugo! Nichts weiter ist über den König offenkundig geworden, da Hamlet ihn durchbohrt, als daß er ihm mit Gift nach dem Leben getrachtet hat, wodurch freilich dem Zufall Raum gegeben wurde, drei Leben dahinzuraffen; ganz dasselbe lag aber schon im vierten Acte vor, da Hamlet seine Nachstellungen entdeckte und die Urkunde darüber in seine Hände bekam. Daß freilich, wenn Hamlet zuvor mit *Besonnenheit* dazu gelangt wäre, den Streich zu führen, die *Tragödie* ein Ende hätte, oder vielmehr gar nicht begonnen, ist eine andere Sache; aber das hat mit Werders Meinung gar nichts zu thun. Wenn Hamlet besonnen und praktisch zu handeln verstand, so war sein Fall eben gar nicht tragisch; er war es nur in geringem Grade, wenn er unbesonnen zustach und dabei sein Leben verlor: *tragisch* im höchsten Maße wurde er dadurch, daß aus dem Zusammentreffen seines Charakters mit seinem Schicksal nothwendig seine *Zögerung* entspringen mußte, und daß aus seinem Zögern und Irren im Verein mit der Action seiner Gegner eine Handlung entsprang, welche in ein und demselben Momente für ihn selbst und für den König die Peripetie ihres Geschickes herbeiführte. Das ist die einfache und doch so große

Tragik dieses Stückes, die sich der Einsicht Werders so ganz entzogen hat. Zu welchen Verkehrtheiten reißt ihn sein Irrthum hin: „Alle Tragödie," ruft er aus, „ist Verkündigung der Gerechtigkeit — und im Hamlet handelt es sich um ihr durch eine Missethat aufgerufenes göttliches Gericht, weil das menschliche in diesem Falle ohnmächtig ist." Eine Ansicht von dem Zwecke der Tragödie, die geradezu über Lessings Kopf hinweg uns in die guten alten Zeiten Gottschedischer Moralpoetik versetzt. Die Tragödie ist gerecht, aber nicht ihr Zweck „die Darstellung der Sühne", wie Werder will, ebenso wie alle Kunst wahr ist, aber nicht Erweisung der Wahrheit. Deshalb ist auch das Folgende bei Werder so schief: „Hamlet hat, so gut er es vermochte, das Seinige gethan — zum Theil für die Sache, zum Theil gegen sich selbst; nicht gegen sie! Denn das ist unmöglich, weil sie gerecht ist, weil die Gottheit sie führt; — und darum wird auch das, was er gegen sich selbst gethan, wirksam, ja absolut wirksam für sie unter den Händen der höheren Macht. Spruchreif wird sie dadurch im Nu. Nicht Hamlet ist mehr nöthig, sie zu betreiben. Nur zur Vollstreckung des Urtheils noch wird er gebraucht; sein Arm und sein Leben; — nur die noch sind erforderlich; — nicht mehr sein Geist, sein Witz, seine Geduld; — ein Anderer, nie Irrender, ist an ihre Stelle getreten und hat ihn abgelöst. Er ist schon am Ziele — obwohl er es selbst nicht weiß!" So „voll Emphase das tönt", so ist doch der Inhalt trübe Mystik und gänzlich unklarer Fatalismus! Wenn eine Sache gerecht ist, so soll es unmöglich sein, gegen sie zu handeln? Auch nicht durch Irrthum und Verblendung? Und gerade darum soll das, was Hamlet gegen sich selbst thut, für sie „absolut wirksam" werden? Ein Sinn ist wohl in diesen Paradoxien, aber er ist schief aufgefaßt und ausgedrückt. Ein Etwas von jenem fatalistischen Pragmatismus ist wohl in Hamlet selbst, wie er am Schlusse des Stückes gestimmt ist, aber keineswegs in dem Stücke; dergleichen hat bei Shakes-

peare keine Stelle! Gar sehr hat Hamlet seiner Sache geschadet, so sehr, daß gerade darin seine Tragik, die Tragik des ganzen Stückes liegt. Ein Anderer hätte ungefährdet aus seiner Lage hervorgehen können; das ist das tief Tragische, daß dieser Hamlet, den wir so lieb gewinnen, durch dieses sein Schicksal so gekreuzt wird, daß er durch sein Irren seine Sache so verderben muß, daß er durch seine Fehler sich selbst nicht nur, sondern so vielen Andern den Untergang bereitet. Darin liegt die tragische Essenz des Stückes, nicht in der an dem Könige vollzogenen Sühne. Etwas völlig Gesondertes ist es, daß sowohl die Vollständigkeit der Handlung, als die immanente Gerechtigkeit derselben die Entlarvung und Bestrafung des Königs fordert, nur daß Shakespeare in seiner Meisterschaft dieselbe in der Form der allerplötzlichsten Peripetie durch den König selbst herbeigeführt werden läßt, und zwar in engster Verbindung mit dem Schicksalsumschwunge der Haupthandlung. So wird das Gerechtigkeitsgefühl zwar auch durch die Tragödie zufriedengestellt, aber nicht ist diese Befriedigung ihr eigentlicher Inhalt oder gar ihr Zweck.

So eng vermischt ist bei Werder der treffendste Ausdruck poetischen Verständnisses und eine an Abgeschmacktheit streifende mystische Emphase. Vortrefflich ist die Schilderung von Hamlets Stimmung in der Kirchhofsscene: „seine Ruhe, der Ton des Abgemacht- und Fertigseins; der Ueberdruß des Endlichen, die Wehmuth und der Ekel der Sterblichkeit, die ihn erfüllen. Dies Gefühl ist es, das sich ausläßt in seinen Betrachtungen über die Schädel, in seinem Verkehr, in seinem schaurig-witzigen, bittersüßen Geplauder mit ihnen. Aus diesem Gefühl verfolgt er den Staub Alexanders bis dahin, wo er ein Spundloch verstopft.“ Dies und noch einiges Folgende ist trefflich, aber sogleich geräth der Verfasser wieder ins bodenlose Schwärmen, wenn er fortfährt: „Die Magie des Zieles ist es! (sic), von deren ewiger Gewalt schon jeder Nerv in ihm durchwirkt ist, und unter deren lähmendem

Einfluß er ſteht — in Ohnmacht gebannt und doch umwittert wie vom Hauch unanfechtbarer Stärke und zweifelloſen Gelingens. So ſieht das aus — ſo abgrundtief an ewigem Sinn iſt das Alles!" — In dieſem Tone häufen ſich die Schlagworte und Antitheſen bis ins Unglaubliche. „Ganz in der Sache geht Hamlet auf! Nur ſo kennen wir ihn. Und immer nur im Schatten der Sache, im Helldunkel ihrer Inſpiration agirt er, in der Sicherheit und in der Qual derſelben — in dieſem Schatten, der erſt ſchwindet, wenn er ſtirbt; erſt dann bettet ſie ihn in ihrem Licht und gießt ihre Glorie über ihn aus."

„Das iſt ſein Reiz, das ſein Charakter, ſeine Originalität, um die unſer Intereſſe für ihn ein ſo einziges und unendliches iſt! Und das eben hat man nicht verſtanden — das, was ich ſein Martyrium genannt habe."

„Jenes wunderbare clair obscur iſt es, das dem Stücke ſein Colorit giebt. Was uns als fremd, ſeltſam, räthſelhaft umfängt im Laufe der Handlung, das für uns Neue, Abſonderliche, Ungewohnte im Stück: die geheimnißvolle Action des unſichtbaren Mitſpielers iſt es, des unſterblichen, der in oberſter Inſtanz allein handelt, immer eingreifend unter der Maske des Zufalls und erſt zuletzt ſich enthüllend als von Allen, die im Stücke thätig ſind, unverſtandener, ſie alle überragender und zu ſeinem Willen gebrauchender und verbrauchender Geiſt!"

„Der aus dem Fegefeuer, der Unterirdiſche, iſt ohnmächtig — ohnmächtiger, als Hamlet. Nichts vermag er als dem Sohne ein Unmögliches aufzuerlegen. Nur in den Tod kann er ihn treiben, nicht ihn fördern!" u. ſ. w.

Was Werder hier als die einzige Eigenart der Hamlet-Tragödie in Anſpruch nimmt, daß in der Nachahmung des ſcheinbar zufälligen Spieles des wirklichen Lebens der geordnete, planvolle Gang des von einer höheren Macht beherrſchten Schickſals zur Erſcheinung gebracht wird, das iſt ja das eigentliche Weſen nicht nur einer jeden Tragödie, ſondern einer jeden dramati-

schen Dichtung; der äußerste Mißverstand ist es, daraus eine unterscheidende Charakteristik des Hamlet zu machen. Jenes einfache und klare Verständniß, welches eben deshalb, weil es sich einfach und klar darstellen läßt, die Gewähr der Richtigkeit in sich trägt — so haben Aristoteles und Lessing von der Tragödie gesprochen —, hat sich dem Verfasser dieser Hamlet-Vorlesungen gänzlich entzogen. Bei all dem Schönen und Richtigen, was er im Einzelnen bietet, führt ihn die endlose Sophistik, mit der er in der Hauptsache verfährt, zu einem Schlußresultat, das in mystisch-metaphysischem Ausdruck an das Unverständliche streift. „Die Schauer unseres Verstummens, unsrer Ergebung ins Aufschlußlose, sind es, die aus dem Todesernst dieses Trauerspiels uns anwehen, das den seltenen Vorzug hat, auch denen noch sympathisch zu sein, die „„in dieser herben Welt nur noch mit Mühe athmen"". — „In ihre Tiefe zieht es die Seele, hin zu dem Abgrund, auf welchem die Erscheinung ruht. Den uns gewahren zu lassen, nicht ihn zuzudecken, ist Shakespeares Zweck. Was er darstellt, auch das Herbste und Trübste, ist wesenhafteste Wirklichkeit. Nicht das heißt ihm ideal, was die Schrecken der Realität ignorirt oder abschwächt — die abstracte Kunst, die im Aether ihrer Phantasien jene Schrecken und das Problem, das sie umgeben, zu vergessen strebt. Nein! Gerade jene Schrecken sind ihm der Weg zu seinem Ziel. Sein Ziel ist die Grenze, wo unser Wissen endet. Die gerade sucht er auf. Vor der Nacht des Unergründlichen schlägt er die Werkstätte seiner Kunst auf — weil er auch hier noch und eben hier sein Eigenstes vermag" u. s. w. Was hierin trotz des wunderlichen Ausdrucks als Wahrheit anmuthet, ist nicht für die Hamlet-Tragödie charakteristisch, sondern kommt allen Tragödien zu; der Rest ist — Mystik.

Wie einfach und verständlich lauten dagegen die Schlußworte, die Shakespeare seinem Hamlet und Horatio in den Mund legt:

„Ihr, die erblaßt und bebt bei diesem Fall
Und seid nur stumme Hörer dieser Handlung,
Hätt' ich nur Zeit — der grause Scherge Tod
Verhaftet schleunig, — o ich könnt' euch sagen —
Doch sei es drum! Horatio, ich bin hin;
Du lebst: erkläre mich und meine Sache
Den Unbefriedigten."

Und weiter:

„O Gott! — Welch ein verletzter Name, Freund,
Bleibt Alles so verhüllt, wird nach mir leben.
Wenn du mich je in deinem Herzen trugst,
Verbanne noch dich von der Seligkeit
Und athm' in dieser herben Welt mit Müh',
Um mein Geschick zu melden." —

Und da der Tod ihm Schweigen auferlegt, dann Horatios Worte:

„Laßt der Welt, die noch nicht weiß, mich sagen,
Wie alles dies geschah, so sollt ihr hören
Von Thaten, fleischlich, blutig, unnatürlich,
Zufälligen Gerichten, blindem Mord;
Von Toden, durch Gewalt und List bewirkt,
Und Planen, die, verfehlt, zurückgefallen
Auf der Erfinder Haupt; dies Alles kann ich
Mit Wahrheit melden."

So ist in einfacher und zugleich umfassender Weise die Schicksalsverwickelung bezeichnet, auf der das Stück beruht. Und auch der Charakter des Helden, auf welchem zum andern Theile die Tragik dieses herrlichen Dramas sich aufbaut, ist hier noch einmal auf das Schönste und in entscheidender Weise bezeichnet durch Horatios Abschiedsgruß an ihn und durch Fortinbras' das ganze Stück beschließende Feier des Helden.

„Da bricht ein edles Herz — Gute Nacht, mein Fürst,
Und Engelschaaren singen dich zur Ruh'."

So scheidet der Freund seiner Seele von ihm, und so betrauert ihn sein fürstlicher Nachfolger:

„Laßt vier Hauptleute Hamlet auf die Bühne
Gleich einem Krieger tragen: denn er hätte,
Wär' er hinaufgelangt, unfehlbar sich
Höchst königlich bewährt!"

„Die Tragödie der Schwäche" hat man den Hamlet genannt: wie alle Tragödie, so stellt der Hamlet uns einen großen und edeln Charakter dar, wie er im Kampfe mit dem widrigen Geschicke unterliegt und leidend zu Grunde geht! Ganz erfüllt er uns so mit den tragischen Empfindungen in ihrer edelsten Gestalt, wie sie die Grundbedingungen unserer Seele erfüllen. Denn sie allein sind es, durch welche unsere Seele in den tausendfältigen Beziehungen des Lebens ihrer eigenen Natur gerecht wird, durch deren volles, richtiges und lebendiges Erscheinen sie zu dem Bewußtsein der völligen Herstellung ihrer wahren Natur, zu der echten Freude, gelangt: es ist die hohe und ruhige Ehrfurcht vor dem allwaltenden Willen der Vorsehung und das reiche Mitleid mit den Leidens-Schicksalen, die dieser Wille nach seinen ewigen Gesetzen auch über die Guten und Besten verhängt!

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
BERKELEY

Return to desk from which borrowed.
This book is DUE on the last date stamped below.

REC'D LD
SEP 2 0'63 -4 PM
JAN 22 1979
JAN 2 2 1979

23Feb'61DH
REC'D LD
FEB 25 1961

20Mar'49MW

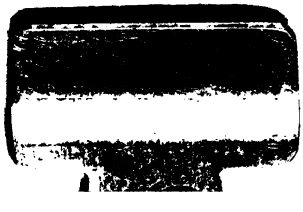
6Jun'58LS
REC'D LD
MAY 2

6Nov'62
REC'D LD
OCT 26 1962

4Aug
REC'D LD
JUL 29 1960

30Sep'63RV
IN STACKS
SEP 18 1963

LD 21-100m-9,'48(B399s16)476

YC 14122

M323288